В ПОМОЩЬ ПЕДАГОГУ-МУЗЫКАНТУ

И. ЛАВРЕНТЬЕВА

ВОКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ В КУРСЕ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ



В ПОМОЩЬ ПЕДАГОГУ-МУЗЫКАНТУ

И. ЛАВРЕНТЬЕВА

ВОКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ В КУРСЕ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА, 1978

78
Л13

Книга посвящена разработке малоисследованной проблемы специфики вокальной музыки. В курсе анализа музыкальных произведений эта область является одной из самых сложных, так как анализ вокальных произведений требует особой методики. Издаваемая работа И. Лаврентьевой в большой мере восполняет существующий пробел и может служить дополнительным материалом по курсу анализа. Предназначается для педагогов и студентов музыкальных средних и высших учебных заведений.

Л $\frac{90205-90}{026(01)-78}$ 566—78

ПРЕДИСЛОВИЕ

Формы вокальной музыки — искусства синтетического — обладают определенной спецификой. Имманентные законы музыкальной формы, сохраняя свое значение в вокальных произведениях, вступают во взаимодействие с закономерностями словесной (чаще поэтической) речи, что вызывает специфические особенности формообразования.

Трехсторонний синтез — слова, вокальной мелодии и инструментального сопровождения — обусловливает многогранность проблем, возникающих при изучении вокальных произведений.

Между тем в учебных курсах анализа проблеме специфики вокальных форм и им самим уделяется мало внимания, а сведения, содержащиеся о них в учебниках, также явно недостаточны. Некоторый интерес в этом отношении представляют учебники «Анализ музыкальных произведений» С. С. Скребкова (М., 1958), «Музыкальная форма» под ред. Ю. Н. Тюлина (М., 1974); в них более полно намечена проблематика вокальных форм, даются сведения о некоторых особых формах вокальной музыки. Среди довольно большого количества специальных теоретических исследований, в той или иной степени посвященных интересующим нас вопросам, следует, прежде всего, выделить труд А. Оголевца «Слово и музыка в вокально-драматических жанрах» (М., 1960), статью Е. Ручьевской «О соотношении слова и мелодии в русской камерной вокальной музыке начала XX века» (в кн.: «Русская музыка на рубеже XX века» М. — Л., 1966) и работу В. Васиной-Гроссман «Музыка и поэтическое слово» (М., 1972). Полезные сведения содержит также пособие К. Н. Дмитревской «Анализ хоровых произведений» (М., 1965), где автор, опираясь на методику анализа, разработанную в советском музыкознании, разбирает с точки зрения формы довольно большое количество примеров из хоровой литературы.

Предлагаемая работа задумана как пособие по курсу анализа музыкальных произведений в дополнение к существующему учебному материалу. Обусловленная требованиями педагогической практики, она представляет собой, с одной стороны, попытку обобщить уже накопленный нашим музыкознанием теоретический материал применительно к учебным курсам, с другой

стороны — включает в себя теоретическую разработку некоторых мало исследованных тем.

В книге затрагиваются различные жанры, где музыка выступает во взаимодействии со словом; в качестве музыкального материала берутся камерные вокальные сочинения русских, советских и зарубежных композиторов, а также произведения хоровой литературы, обладающие, разумеется, особой спецификой, проблемы которой требуют еще специальной научно-теоретической разработки.

Автор ставит перед собой задачу — обратить внимание педагогов-музыковедов и учащихся на некоторые специальные вопросы анализа вокальных произведений. В разветвленной проблематике вокальных форм, в частности в широкой проблеме соотношения музыки и слова, намечается целый ряд частных вопросов, которые естественно подразделяются на три группы.

Первая группа касается проблемы отражения в музыке содержательной, смысловой стороны текста, *соотношения музыкального образа (или образов) с образами словесного текста, степени и типа их художественного соответствия.*

Во вторую группу включаются вопросы взаимодействия слова и музыки, касающиеся *выразительных средств*, а именно: проблемы вокальной декламации, связи музыкальной и речевой интонации, типы вокальной мелодики; взаимодействие музыкального метра и синтаксиса с временно́й организацией поэтического текста.

Наконец, третья группа вопросов охватывает более крупные музыкально-композиционные закономерности и касается соотношения поэтической и музыкальной композиции, а также особых форм вокальной музыки — таких, как куплетная, куплетно-вариационная и вариантная, сквозная (durchkomponiertes Lied) [1].

Поставленные проблемы рассматриваются в данной работе не с одинаковой степенью подробности, в связи как с ограниченными размерами самой работы, так и разной степенью теоретической разработанности тем. Некоторые из них изложены конспективно, тезисно, очерчивают лишь круг основных вопросов и направлений анализа, в отдельных случаях даются ссылки на соответствующую теоретическую литературу.

Подчеркнем еще раз известную истину, что *текст вокального сочинения является неотъемлемым компонентом его художественной формы. Анализ текста должен входить обязательной составной частью в анализ вокального произведения*, — только в этом случае собственно музыкальный анализ

---

[1] Особую тему, не затрагиваемую в рамках данного очерка, представляет строение вокального цикла, а также прннципы драматургии и композиции оперных сцен и ораторий.

может быть достаточно глубоким и художественно полноценным. Пренебрежение к тексту или полное его игнорирование, с которым приходится подчас сталкиваться в учебной практике, приводит порой к крупным просчетам даже в определении музыкальной формы, не говоря уже о содержании.

Анализ текста, в свою очередь, должен быть двусторонним, требующим подхода со стороны как образно-смысловой, так и конструктивной, так как и та и другая в сильнейшей степени влияют на характер музыкальной выразительности и форму (в широком и тесном смысле) вокального произведения. Такой анализ требует определенных знаний в области поэтических жанров и форм. Этим вызвано включение в данную работу некоторых общих сведений по теории стихосложения.

К вопросу о специфике художественного образа в вокальной музыке

При анализе вокального произведения одним из первых возникает вопрос о художественном соответствии музыкальных образов характеру и образам поэтического текста. Художественное соответствие музыки и текста может носить обобщенный или детализированный характер [2]. В первом случае музыкальный образ концентрирует в себе основное настроение поэтического первоисточника или отвечает характеру его начальных строф. Так обычно обстоит дело в народной песне. В профессиональной музыке наряду с обобщенным типом встречается детальное следование музыки за текстом, отражение отдельных конкретных образов.

Более обобщенный или более детализированный подход к поэтическому тексту в значительной степени определяет характер вокальной мелодики, выбор композитором той или иной музыкальной формы.

Соотношение музыки и текста зависит от различных факторов: жанра, той или иной исторической эпохи, конкретного композиторского стиля. Так, хоровые жанры, по сравнению с сольными вокальными, в целом более тяготеют к обобщенности. В старинных вокально-хоровых жанрах — мессе, реквиеме — текст развитой полифонической формы мог состоять всего лишь из нескольких слов. Музыка раскрывала слово в самом обобщенном аспекте, а музыкальная форма строилась по своим имманентным законам. Такая же обобщенность характерна для арии da capo XVII—XVIII веков: музыкальный образ и типизированные выразительные средства определялись «ключевым» словом или фразой, заключающими в себе основной аффект (эмоциональное состояние) [3].

---

[2] Т. Н. Ливанова в статье «Большая композиция в пору И.-С. Баха» пользуется терминами, близкими по смыслу: результирующий и последовательный типы соотношений музыки и текста — см. в кн.: Вопросы музыкознания, Ежегодник, вып. 2. М., 1956, с. 270.

[3] Чтобы наглядно представить себе, как менялось отношение к слову в пределах одного и того же жанра в разные исторические эпохи, можно сравнить, например, «Страсти по Иоанну» Г. Шютца (1665—1666) и И.-С. Баха (первая ред. 1723—1724 гг.).

Взаимодействие слова и музыки в вокальных произведениях создает сложную картину, полную противоречий. Интересные мысли по этому поводу высказывал Б. В. Асафьев: «Область Lied (романса etc) никогда не может быть полной гармонией, союзом между поэзией и музыкой. Это скорее «договор о взаимопомощи», а то и «поле брани», единоборство... Не из родственности, а из соперничества интонаций поэзии и музыки возникают и развиваются Lied и родственные жанры» [4].

В предисловии к сборнику «Русский романс» он также говорит о понимании «...романса как интонационного единства, в котором налицо взаимодействие двух руководящих факторов — двух полноправных видов интонирования: речевого и музыкального, находящихся в состоянии неустойчивого равновесия» [5].

Можно добавить, что «единоборство» это проявляется в разных аспектах и на разных композиционных уровнях: во взаимодействии речевой и вокальной (музыкальной)интонации, поэтического и музыкального метра, стиховой, синтаксической и музыкальной цезурности, строфичности стиха и вокальной формы, тенденции к сквозному развитию, определяемой содержанием текста и принципом репризности (закономерностями музыкальной формы) и т. д. В разные исторические периоды, в различных композиторских стилях это противоборство вызывает преобладание (или подчинение) того или другого фактора, большую или меньшую степень их соответствия.

Музыкальный образ не может быть, разумеется, адекватен образу поэтическому; они действуют в синтезе, дополняя друг друга, частично совпадая лишь в той или иной степени. Любое хорошее стихотворение обладает образной и смысловой многогранностью, многозначностью текста и подтекста, и каждый композитор вправе прочесть его, по-своему расставив смысловые акценты, выделив те или иные стороны художественного образа, нюансы подтекста. Отсюда и возникает возможность создания многих и разных высокохудожественных произведений на один и тот же текст.
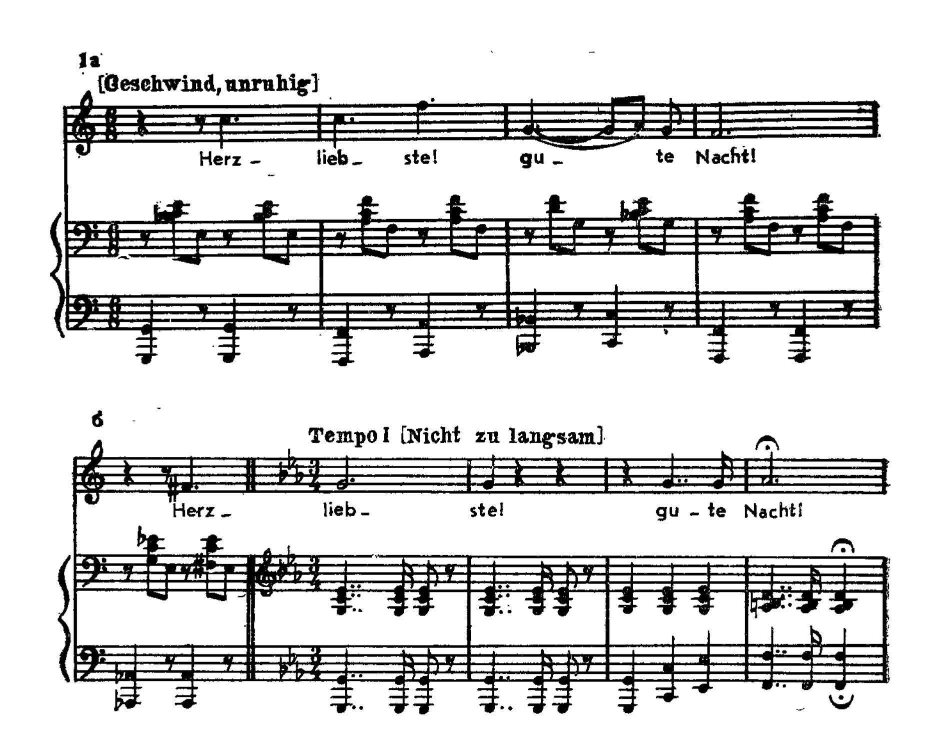
Композитор может подчеркивать и углублять доминирующее настроение стихотворения или заострять контраст, порой едва намеченный в тексте. Огромны возможности музыки в выявлении эмоционально-психологического «подтекста» — скрытого смысла стихотворения. Следуя за внутренним подтекстом, музыкальный образ может порой даже противоречить внешнему значению слов. Сравним два варианта окончания последнего куплета в песне Шуберта «Предчувствие воина». Первый из них соответствует прямому смыслу слов «любимая, доброй ночи», передавая нежность, сердечность, мягкость обращения героя к возлюблен-

---

[4] Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 233—234.

[5] Русский романс. М.—Л., 1930, с. 7.

ной; второй своим траурным колоритом, казалось бы, противоречит их прямому значению, но отражает их подлинный трагический подтекст в данной ситуации — прощание с жизнью, со всем, что дорого в ней:



Велики живописно-изобразительные возможности музыки, основанные на ассоциативных связях; музыкальный образ может своими средствами «дорисовывать» то, о чем говорится в тексте, создавать «звуковые картины», дополняя образ поэтический (романс Рахманинова «Весенние воды», «Попутная песня» Глинки, баркарола «Уснули голубые» с ее колыханием волн и т. п.).

Ради большей выпуклости и конкретизации музыкального образа композитор нередко пользуется приемом «обобщения через жанр» (по выражению А. Альшванга), отталкиваясь иногда от какой-либо детали поэтического текста (баркарола в «Венецианской ночи» Глинки); в этих случаях расширяется круг ассоциативных связей и углубляется художественный образ в целом. Таков, например, «Победитель» Глинки с его горделивым торжественным полонезом или «Рыцарский романс», в котором слышна маршеобразная поступь.

Интересным представляется такой тип задания: сравнительный анализ нескольких вокальных произведений, написанных разными композиторами на один и тот же текст. Цель его — выяснить подход композитора к тексту стихотворения, тип и степень художественного соответствия музыкальных и поэтических образов и вытекающее отсюда решение музыкальной формы.

Для иллюстрации обратимся к нескольким хорам и романсам, написанным русскими композиторами на стихотворение Г. Гейне «Сосна» («На севере диком») в переводах русских поэтов: хоры «На севере диком» Даргомыжского, «На севере дуб одинокий» Направника, «Сосна» Танеева, «Сосна» Рахманинова, два хора Ипполитова-Иванова «Сосна» — женский и смешанный, романсы Римского-Корсакова «Ель и пальма», Балакирева «Сосна»[6].

Текст лирического стихотворения Гейне очень глубок, содержит в себе оттенок противопоставления, насыщен психологическим подтекстом и допускает очень разное его прочтение, что сказалось уже в переводах русских поэтов. В прекрасном стихотворении М. Лермонтова, как и в переводе М. Михайлова, акцент сделан на теме одиночества в очень широком ее понимании и несколько сглажен лирико-субъективный оттенок стихотворения (особенно заметный в общем контексте «Лирического интермеццо»). Перевод А. Фета в этом отношении ближе к оригиналу.

Восемь выбранных для анализа произведений с точки зрения подхода композитора к поэтическому тексту можно разделить на три группы.

К первой группе относятся хоры Даргомыжского, Танеева и Ипполитова-Иванова. Все три композитора обратились к переводу Лермонтова.

В каждом произведении господствует единое настроение, один музыкальный образ. Он носит по отношению к тексту обобщенный характер, отвечая лишь настроению стихотворения, его жанру лирического раздумья — преобладанием минорного колорита, умеренно-медленным темпом и сдержанной повествовательностью. Интересно, что во всех четырех хорах выдержан от начала до конца один и тот же остинатный ритмический рисунок ♪ | ♩ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪ |. Он связан с характером размеренности, неторопливого повествования. Эти четыре хора дают три разных варианта формы, содержащей **один** музыкальный образ; форма диктуется логикой музыкального развития.

Наиболее элементарна куплетная форма в женском хоре Ипполитова-Иванова (кстати, самом простом и по своим выразительным средствам). Первой строфе стихотворения соответствует период; вторая является точным повторением. В смешанном хоре того же автора, как и в хоре Танеева, использована двухчастная форма с развивающей второй частью (продолжающее развитие). Заметим, что Танеев все же несколько больше подчеркивает контраст между первой и второй строфами стихотворения — и, соответственно, частями музыкальной формы — просветлением колорита, сменой лада и темпа, сохраняя, однако, единство тематизма, фактуры, динамики (форма его хора имеет черты варьированной строфичности). В хоре Даргомыжского — закругленная форма: двухчастная репризная. Реприза второго предложения в этом случае не связана с текстом.

Вторую группу образуют романсы Римского-Корсакова и Балакирева, очень близкие по своему художественному решению. Оба композитора подчеркивают контрастное сопоставление, заключенное в тексте, решая его в **картинно-живописном плане** (романс Римского-Корсакова «Ель и пальма» имеет даже характерный подзаголовок «Музыкальная картинка»). Возникают **два** музыкальных образа, ярко контрастирующих по средствам выразительности: суровый северный пейзаж — и роскошный томный Восток.

---

[6] Хоры Даргомыжского, Направника и женский хор Ипполитова-Иванова содержатся в хрестоматии: И. Полтавцев, М. Светозарова. Курс чтения хоровых партитур, ч. 1 (М., 1963). Другой хор Ипполитова-Иванова — в «Хрестоматии по чтению хоровых партитур» под ред. К. Птицы (М., 1952). Хор Рахманинова входит в сборник: Рахманинов С. Избранные хоры. М., 1968.

Второй образ в обоих романсах окрашен ясно ощутимым ориентальным колоритом. При этом оба образа одинаково реальны и «материальны». Форма — двухчастная контрастная.

Наконец, в третьей группе (хоры Направника и Рахманинова) характер контраста музыкальных образов иной: всеми средствами выразительности оба композитора подчеркивают ирреальность, иллюзорность второго образа, возникающего как прекрасная, но несбыточная греза. Контраст образов носит более смягченный характер — не противопоставление, но иной оттенок первого образа. Тем самым смысловой акцент перенесен на основную идею стихотворения, скрытую в подтексте,— тему одиночества, недостижимости прекрасного идеала. С точки зрения соответствия поэтическому тексту это решение надо признать самым глубоким (речь идет, конечно, не о качестве музыки, прекрасном в романсах Римского-Корсакова и Балакирева). В хоре Направника полностью отсутствует пейзажная изобразительность (в этом отношении он стоит ближе к хорам Даргомыжского, Танеева и Ипполитова-Иванова), музыкальный образ решен целиком в психологически-выразительном плане. Не случайно композитор выбрал перевод Фета.

Хор Рахманинова на текст Лермонтова как бы синтезирует в себе обе тенденции, сочетая живописное начало (во второй части также есть опосредованные элементы ориентализма) с глубокой психологической выразительностью. В этом синтезе ярко сказались особенности художественной натуры композитора [7].

Сравнение всех этих произведений показательно и с другой точки зрения: оно наглядно демонстрирует различие в соотношении музыки и слова в хоровом и сольном жанре; не случайно наиболее детальное следование музыки за текстом имеет место в обоих романсах — Римского-Корсакова и Балакирева (интересно, что в написанном позже хоре Римского-Корсакова на тот же текст дается один музыкальный образ и от начала до конца сохраняется единообразие тематизма, фактуры, темпа, ритмического рисунка,— новый оттенок вносит лишь смена лада).

В сольных вокальных произведениях и хорах с сопровождением художественный образ представляет собой фактически сложное «триединство» слова, вокальной партии и инструментального сопровождения, в котором каждый компонент несет определенную выразительно-смысловую нагрузку. Для того чтобы точнее определить их функции во взаимодействии между собой, можно условно выделить три пары соотношений:

1) слова и вокальной мелодии;
2) слова и инструментального сопровождения;
3) вокальной мелодии и инструментального сопровождения.

1. Взаимодействие словесного текста с вокальной мелодией может быть рассмотрено не только со стороны обобщенно-содержательной, но и со стороны конкретного взаимодействия музыкальной и речевой интонации. Вопрос о соотношении речевой и музыкальной интонации довольно широко освещается в советском музыкознании. В качестве основных работ можно назвать книгу Б. В. Асафьева «Речевая интонация» [8], Е. В. Назайкинского «О психологии музыкального вос-

---

[7] Мы ограничились в нашем изложении лишь общими соображениями, подчеркивающими направленность анализов; в практической классной работе анализ каждого хора может носить более детальный характер, затрагивая в той или иной мере все выразительные средства.

[8] Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.—Л., 1965.

приятия»[9] и находящуюся в печати вторую часть работы В. А. Васиной-Гроссман «Музыка и поэтическое слово». Мы ограничимся здесь лишь общими замечаниями. Вокальная мелодия взаимодействует с речевой интонацией в отношении ритма и звуковысотности. Обе эти стороны находятся в органическом единстве и могут быть обособлены только как научная абстракция.

Мелодия может быть связана с речевой интонацией более или менее непосредственно. Разумеется, в любом случае речь должна идти не столько о натуралистическом воспроизведении речевой интонации, сколько об отражении ее специфически музыкальными средствами (точная звуковысотность, метро-ритмические условия, ладовая основа и т. п.) — то есть о той или иной степени условности и художественного обобщения. В своем исследовании «Музыка и поэтическое слово» В. Васина-Гроссман справедливо называет обобщение ритмоинтонаций человеческой речи в качественно новом явлении — мелодии ценнейшим и специфичнейшим свойством вокальной музыки вообще[10].

Но степень опосредования речевой интонации может быть разной. С этой точки зрения различают обычно три типа мелодики — речитативный, ариозный и песенный (кантиленный). Последний может быть и совершенно независим от речевой интонации. Естественно, что степень близости к речевой интонации на всем протяжении произведения может быть не одинакова — отдельные декламационные обороты могут переходить в кантилену и наоборот.

В вокальной мелодии опосредованно претворяются различные типы речевых интонаций — от бытовой разговорной речи во всем ее многообразии или интимной исповеди-монолога «про себя» («Мы сидели с тобой» Чайковского) до торжественной патетической декламации. Через воплощение в музыке речевой интонации передается определенное эмоциональное состояние, психический склад, национальный характер и т. д.; при этом особенно явно выступает фактор, сближающий музыку и речь, — их общая интонационная природа. В этом отношении поразительно богатство музыкальной речи Мусоргского. В его операх и романсах речь идет не только о «правильности» декламации: через музыкальный строй речи отражается индивидуальный психический склад и состояние каждого действующего лица; ей в высшей степени свойственна яркая образная характеристичность, а нередко — и определенная жанровость (причитания Ксении в «Борисе Годунове», фраза монахов «Старцы смиренные», церковные обороты в некоторых фразах Пимена).

---

[9] Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972 (см. очерк IV «Интонация в речи и в музыке»).

[10] Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. М., 1972, с. 96.

Особой областью исследования является так называемый Sprechgesang или Sprechstimme. В связи с поисками новых средств выразительности, в вокальной музыке XX века все чаще встречается более тесное, чем раньше, сближение речевой и музыкальной интонаций. Принципиально новым явлением, лишь опосредованно подготовленным в творчестве композиторов XIX века, становится включение в музыкальную ткань сольного или хорового произведения речи в ее «чистом» виде, не опосредованном в музыкальной интонации [11].

Противоположный «крайний» случай—кантиленная песенная мелодика, независимая от речевой интонации, развитие которой осуществляется по законам, общим с инструментальной музыкой.

Наряду с «крайними» типами — обобщенной кантиленной мелодии или такой, где на первом плане близость каждого отдельного мелодического оборота к речевой интонации («Каменный гость» Даргомыжского или «Женитьба» Мусоргского), — в лучших образцах романсной и оперной классики встречается синтезирующий тип мелодики. В ней сочетаются обобщенная приближенность к декламации, то есть приблизительное соответствие повышений и понижений мелодической линии, интервального и ритмического строения, цезур и смысловых акцентов, подчеркнутых музыкальными средствами, словесному произнесению данной фразы, определенным образом эмоционально окрашенному — с образно-выразительной обобщенностью основного мелодического (и шире — тематического) зерна. Именно это исходное тематическое зерно определяет собой дальнейшее развитие, четкость музыкально-структурной организации.

Такой «синтезирующий» тип мелодии отмечают исследователи позднего вокального творчества Шуберта. В русской музыке можно вспомнить позднего Мусоргского («Работою над говором человеческим я добрел до мелодии, творимой этим говором, добрел до воплощения речитатива в мелодии...» [12] — о мелодическом стиле «Хованщины») или поздние романсы Чайковского — например, на стихи Д. Ратгауза (по сравнению с Мусоргским здесь скорее имел место обратный путь — от мелодии обобщенно-кантиленного типа к синтезу ее с опосредованной речевой интонацией). Можно привести романс Чайковского «Снова, как прежде, один» как образец поразительного единства развития — мелодического, тонально-гармонического, фактурного — в пределах всего романса (единая мелодико-динамиче-

---

[11] Не имея возможности останавливаться на этом вопросе, отсылаем читателя к следующим работам: Элик М. Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга.— В кн.: Музыка и современность, вып. 7. М., 1971; Ручьевская Е. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожииа).— В ки.: Поэзия и музыка. М., 1973.

[12] Из письма М. П. Мусоргского к В. В. Стасову от 25 декабря 1876 г. См.: Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие. М., 1971, с. 227.

ская волна, развивающаяся из одного тематического зерна-мотива, концентрированного и обобщенного по своей выразительности и вместе с тем сохраняющего опосредованную близость к речевой интонации).

2. Каковы же функции инструментального сопровождения в сложном «триединстве» художественного образа вокальных произведений, каково его взаимодействие со словом, содержанием текста?

Даже, казалось бы, простейшее и предельно обобщенное сопровождение — собственно «аккомпанемент», представляющий собой гармоническую и ритмическую поддержку мелодии, несет в себе и часто реализует возможности «обобщения через жанр».

Вспомним начало песни «Доброй ночи» из цикла «Зимний путь» Шуберта. Простое гармоническое сопровождение, ритмизованное ровными восьмыми (аккорд на каждый слог мелодии), несет, тем не менее, существенную выразительно-смысловую функцию, являясь главным носителем жанровой характерности, создавая сразу же образ мерного движения, шага и вызывая соответствующую эмоционально-психологическую настройку.

Функция «обобщения через жанр» сплошь и рядом свойственна сопровождению простой куплетной песни; именно это свойство делает художественно значимыми порой даже самые элементарные формулы аккомпанемента.

К обобщенным функциям сопровождения относится также функция изобразительно-иллюстративного фона, которая нередко перерастает чисто изобразительное значение и сочетается с психологически-выразительной функцией (например, фактура, передающая ритм «скачки» в «Лесном царе» Шуберта, сохраняющая единый ритмический пульс при всех ее трансформациях).

Очень велика и самостоятельна роль сопровождения в создании «психологической атмосферы», отвечающей общему настроению стихотворения или (особенно в оперной музыке) характеру героя (такова, например, фигурация по звукам уменьшенного септаккорда в песне Шуберта «Город», рождающая ощущение зыбкой и сумрачной атмосферы, или напевная и ровная остинатная фигурация в каватине Берендея). Естественно, что у выдающихся композиторов характер такой фигурации бесконечно индивидуализирован в связи с конкретной художественной задачей.

Наряду с выразительными функциями, велика роль сопровождения в создании единства вокального произведения; в сквозной вокальной форме, например, сопровождение может оказаться одним из основных факторов единства.

До сих пор речь шла главным образом об обобщенном остинатном сопровождении, выдержанном на протяжении всего произведения или крупной его части. Однако инструментальное сопровождение может взаимодействовать с образами текста в процессе развития, выполняя при этом нередко конкретно-

иллюстративную функцию. Этот тип взаимодействия особенно характерен для сквозной и куплетно-варьированной формы. В подобном случае композитор также нередко использует «обобщение через жанр», как частный прием, который может «накладываться» поверх основных жанровых признаков. Таков, например, несколько комический эффект «ламентозных интонаций» в куплете «Грозный царь-государь да закручинился» из песни Варлаама; в то же время остинатные элементы сопровождения, как и мелодия, сохраняясь от куплета к куплету, способствуют задаче создания обобщенной портретной характеристики. Аналогичным образом поступает Римский-Корсаков в хоровой обработке русской народной песни «Про татарский полон»: сохраняя неизменной основную мелодию песни эпического характера, он в ряде куплетов в связи с текстом присоединяет к ней контрапунктом остинатный мелодический рисунок колыбельной.

Естественно, что в подчеркивании отдельных изобразительных деталей, как, впрочем, и в создании обобщенно-изобразительного фона, композитор широко использует ассоциативные связи.

3. Взаимодействие вокальной партии и сопровождения в создании единого музыкального образа может быть очень разнообразным и тонким — от параллельной направленности и сходства выразительных средств до единовременного контраста. Важную роль играет в этом взаимодействии принцип комплементарности в самых различных его проявлениях. Мелодия и аккомпанемент часто могут взаимодополнять друг друга на основе комплементарного ритма («допевание» в инструментальной партии в момент молчания голоса). Инструментальное сопровождение отличается, как правило, бóльшим ритмическим единообразием, создавая единую для всего романса ритмическую канву, вокальная мелодия — гораздо бóльшей гибкостью и разнообразием (здесь проявляется общая закономерность гомофонной музыки).

В произведениях, где инструментальное сопровождение особенно самостоятельно, между ним и вокальной партией может возникнуть «единовременный контраст», то есть образное различие.

С принципом единовременного контраста между вокальной мелодией и сопровождением мы встречаемся в крайних частях романса Бородина «Для берегов отчизны дальной». Здесь на фортепианную партию падает важнейшая смысловая нагрузка: вся до поры до времени скрытая патетика сдержанного, но сильного чувства с его суровой и скорбной окраской выражена в необычайно экспрессивной линии басового голоса, в то время как мерные остинатные аккорды сковывают движение и создают ощущение тяжести. Патетические интонации, звучавшие вначале затаенно, «подспудно», на втором плане, затем в средней части романса, контрастирующей крайним своей эмоциональной от-

крытостью, прорываются в вокальной мелодии, выходя на первый план.

Вокальная партия крайних частей носит характер сдержанного повествования, в развитии ее преобладает поступенное движение, ограниченное тесным диапазоном, мелодия с трудом пытается подняться, преодолевая препятствия. Развитие всех трех пластов объединяется, однако, волной нарастания и спада с совпадающими кульминациями в седьмом такте.

Таким образом, три фактурных пласта в их взаимодействии создают многогранный музыкальный образ, с самого начала раскрывающий общий трагический аспект содержания, отношение героя, от лица которого ведется повествование, к событиям, то есть эмоционально-психологический подтекст стихотворения в бóльшей мере, нежели конкретное содержание первой его строфы.

В качестве примера было рассмотрено произведение, где музыкальный образ носит более или менее обобщенный характер. Однако и в произведениях сквозного речитативного типа не возникает принципиально новых соотношений в триединстве текста, вокальной мелодии и инструментального сопровождения; различие заключается лишь в степени детализации отражения поэтических образов в музыке и непрерывности развития.

Музыкальный метр и синтаксис в их связях с временнóй организацией поэтического текста

Предпосылки взаимодействия музыкального метра и синтаксиса со строением стихотворного текста обусловлены тем, что поэтическая речь, в отличие от прозы [13], имеет, подобно музыке, определенную временнýю (метро-ритмическую) организацию, расчленяясь на сопоставимые между собой отрезки. Если членение прозаической речи определяется только синтаксическим строем, то поэтическая речь обладает рядом специфических закономерностей.

а) Поэтической речи присущ внутренний метр, определяемый системой чередования ударных и безударных слогов; повторяемое сочетание ударного и одного или нескольких безударных слогов образует в классическом силлабо-тоническом стихосложении наименьшую временнýю единицу членения — стопу [14]; число стоп в строке определяет протяженность стиха;

б) Стихотворная речь дробится на крупные единицы — стихи

[13] Надо учитывать, конечно, условность разграничения поэзии и прозы, возможность их сближения в том или ином отношении («белый стих», не имеющий рифмы, свободная метрика, отсутствие строфического членения могут приблизить поэзию к прозаической речи; все эти явления особенно часты в поэзии XX века).

[14] В античном стихосложении наименьшей временнóй единицей была, как известно, мора — время звучания краткого слога.

(стих равен строке), каждый из которых обладает определенным интонационным единством вне зависимости от синтаксиса; в конце стиха неизбежно возникает интонационная каденция, то есть цезура;

в) Сочетание двух или нескольких стихов, объединенных определенной системой рифм, образует наиболее крупную единицу членения стихотворной речи — строфу. Как правило, строфа является также законченным синтаксическим построением, представляя собой изложение единой законченной мысли или объединяя несколько мыслей. Строфическое построение достаточно часто присутствует в стихах, хотя и не является обязательным.

Таким образом, возникают три постепенно увеличивающиеся в масштабах временны́е единицы — стопа, стих, строфа.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СООТНОШЕНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО МЕТРА

Системы метрической организации поэтической речи многообразны и исторически изменчивы. На протяжении XIX века в русской поэзии господствовала утвердившаяся еще со времен поэтической реформы Тредиаковского — Ломоносова силлабо-тоническая система с ее равномерным периодическим чередованием однородных стоп, в чем-то аналогичная регулярному метру в музыке, представленная пятью классическими стихотворными размерами (ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест). В русской народной поэзии к строгой метрике относится так называемый «пятисложник» (добрый мо́лодец и т. п.). На рубеже XIX и XX веков в русской поэзии усиливаются тенденции свободной метрической организации (хотя, разумеется, отдельные случаи свободной метрики можно встретить и в творчестве поэтов XIX века). Стих метрически регулируется уже не равномерным чередованием стоп с их постоянным соотношением ударных и безударных слогов, а *постоянным количеством ударений в строке при свободной переменной группировке безударных слогов вокруг ударного*. Закономерности такого стиха (подробнее о нем речь пойдет ниже) приближаются к временно́й организации музыки.

Однако даже в строгой классической метрической системе внутренние ресурсы поэтического ритма оказываются гораздо тоньше и многообразней стопной метрической схемы. Дело в том, что не всякому метрически (то есть условно) ударному слогу стопы соответствует реальное словесное ударение, выделяющее в слове один определенный ударный слог. Реальные ударения слов, накладываясь на метрическую схему как на канву, но не совпадая с ней целиком, образуют свой ритмический узор; при многосложных словах метрически ударный слог стопы может

оказаться фактически безударным, отсюда особая легкость таких строк:

условные метрические ударения в четырехстопном ямбе	Я помню чудное мгновенье ∪ — | ∪ — | ∪— | ∪ — ∪
реальные словесные ударения	— — ∪ — ∪∪ ∪ — ∪

Таким образом, в двухсложных стопах — ямбе, хорее — может возникнуть так называемый «пиррихий» — стопа из двух безударных слогов [15], как следствие пропуска ударения на метрически сильном слоге. Это приводит к тому, что в основную ямбическую или хореическую схему проникают местами иные, четырехсложные стопы — пеоны [16]:

условные ударения	очей | немые разговоры ∪— | ∪—|∪ —|∪—|∪	
реальные ударения	∪— | ∪—|∪ ∪ ∪—|∪ 4-й пеон	Пиррихий на 3-й стопе четырехстопного ямба
условные ударения	ночевала тучка | золотая —∪|—∪| —∪ | —∪|—∪	
реальные ударения	∪∪ —∪ —∪ ∪∪|—∪ 3-й пеон 3-й пеон	Пиррихий на 1-й и 4-й стопах пятистопного хорея

Напротив, соседство кратких односложных слов — восклицаний и т. п. — наделяет реальными ударениями безударный слог стопы, придавая ощущение тяжести, ритмических перебоев:

условные ударения в четырехстопном ямбе	Швед, русский колет, рубит, режет ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪
реальные ударения	— — ∪ — ∪ — | ∪ — | ∪

Если пиррихий создает пеоны, то спондей — эпитриты, то есть четырехсложные стопы, где на три ударных слога приходится один безударный:

Увы, он, он!
∪— — —

[15] Термин пришел к нам из античного стихосложения: так называлась двухморная стопа, то есть состоящая из двух кратких слогов.

[16] Стопа пеона объединяет один ударный и три безударных слога. Пеоны различаются по местоположению ударного слога: первый, второй, третий, четвертый.

Такие ритмические перебои, не разрушая общей метрической стопной схемы стиха, но нарушая размеренность ее скандирования, придают стиху живость и гибкость, особенно важные при декламации и восприятии его на слух.

Вокализация стихотворения, его музыкальное прочтение композитором в чем-то подобны искусству декламации. Превращая стихотворение в музыкальную речь, композитор определенным образом интонирует его, учитывая и темп его «произнесения», и смысловые акценты, и цезуры, и общую метрическую схему стиха, и особенно ее внутреннее ритмическое наполнение [17].

Простейшие правила вокализации стихотворной речи предусматривают совпадение ударных слогов с сильной долей такта, безударных — со слабыми. Элементарный прием вокализации классического стиха предполагает точное соответствие музыкального метра поэтическому: выбор двухдольных размеров для ямба и хорея, трехдольных — для дактиля, амфибрахия и анапеста. Длительность слога приравнивается к определенной музыкальной длительности — четверти или восьмой, при подтекстовке соблюдается совпадение акцентируемых слогов с метрическими музыкальными акцентами. Однако такое решение дает лишь простейшую скандировку стиха и на большом протяжении производит впечатление однообразия и монотонности (естественно, что такой прием имеет право на существование, если он продиктован определенной художественной задачей). Такие случаи встречаем в русской подвижной плясовой песне типа «Камаринской» или «Ах вы, сени мои сени».
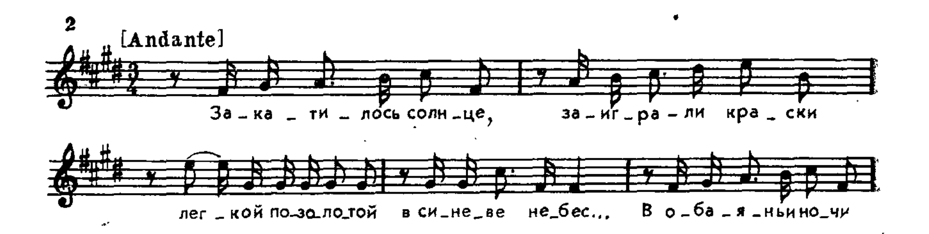
В профессиональной музыке, даже в случае совпадения музыкального и поэтического метра, редко встречается на большом протяжении единообразный равномерный ритмический рисунок (специфический пример, приведенный в работе В. Васиной-Гроссман, — «Попутная песня» Глинки). Обычно разнообразие вносится средствами музыкального ритма. В числе ресурсов последнего — увеличение длительности отдельных слогов по сравнению с избранной в качестве нормы единицей длительности на слог, распевание слогов и т. д. Все эти средства, подчиненные определенным музыкально-выразительным задачам, дают отход от примитивного «скандирования» метрической схемы стиха.

---

[17] В советском литературоведении, начиная с 20-х годов, появились работы, посвященные изучению интонационной стороны стиха, в которых стих рассматривается как звучащее явление. Важнейшая из них: Эйхенбаум Б. О мелодике русского лирического стиха. Пб., 1922 (вошла также в кн.: О поэзии. Л., 1969). Тем же вопросам посвящена работа: Холшевников В. Типы интонаций русского классического стиха.— В кн.: Слово и образ. М., 1964. Думается, что в изучении взаимодействия ритмо-интонационной стороны стиха и музыкальной декламации должны еще сомкнуться усилия ученых различных специальностей—филологов, музыковедов и лингвистов.

В том случае, если в основу развития музыкального произведения взята характерная самостоятельная ритмическая формула (ритмическое зерно), — возникает явление, называемое Е. Ручьевской «встречным музыкальным ритмом» [18], — один из важнейших факторов музыкального обобщения.

Рассмотрим с этой точки зрения романс Чайковского, для вокальных произведений которого «встречный музыкальный ритм» очень характерен, — «Закатилось солнце» на стихи Д. Ратгауза. Трехстопный хореический стих, часто облегченный благодаря пиррихию на первой стопе, оформляется в трехчетвертной такт. Раз избранная ритмическая структура однотактового мотива — основного музыкально-тематического зерна — в дальнейшем развитии лишь незначительно варьируется, сохраняя основные признаки — начальную паузу («вздох», «придыханье») на сильной доле такта и слабое окончание мотива на последней восьмой:

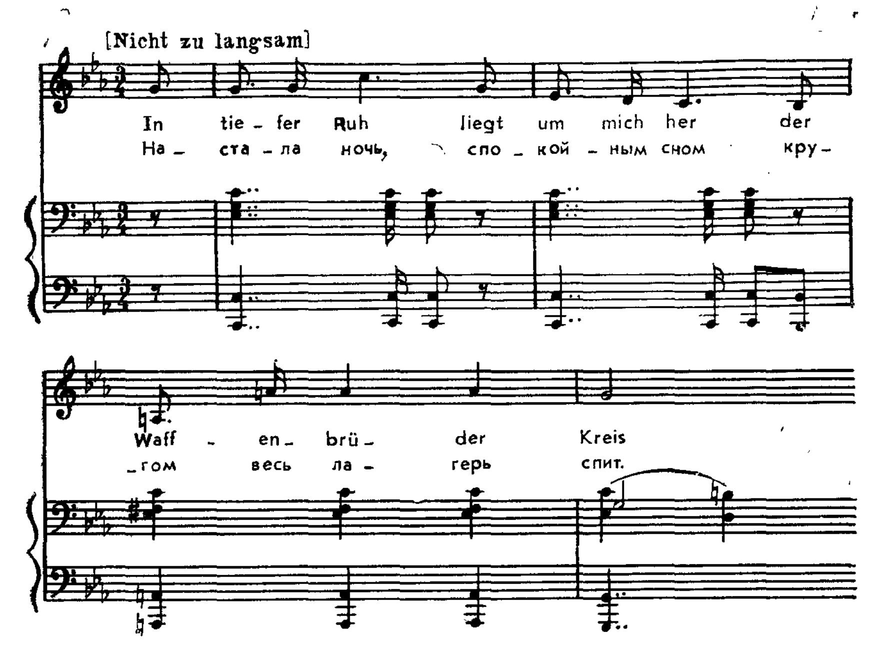


В системе выразительных средств романса этот «встречный ритм» играет важнейшую роль: ритмическая структура мотива, в котором «снимается тяжесть» с сильной доли такта, соответствует легкости стиха и, в сочетании с устремленным восходящим мелодическим движением, как нельзя более точно передает основной «ключевой» эмоциональный оттенок стихотворения — состояние светлого восторженного порыва и внутреннего освобождения («И в душе тревожной умолкают муки, и дышать всей грудью в эту ночь легко»...).

Совершенно иное выразительное значение имеет тяжеловесный трехдольный пунктирный ритмический рисунок в первом разделе песни Шуберта «Предчувствие воина», сгущающий трагический колорит:

---

[18] Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерной вокальной музыке начала XX века.— В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. М.—Л., 1966. Термином «встречный ритм» в несколько более широком его толковании пользуется и В. Васина-Гроссман.



В этом случае, как и во многих других, происходит также трансформация поэтического метра — двухсложного размера (четырехстопный ямб) в трехдольный такт. «Единоборство» метро-ритмических средств решается в пользу музыки, и метр музыкальный подчиняет себе поэтический.
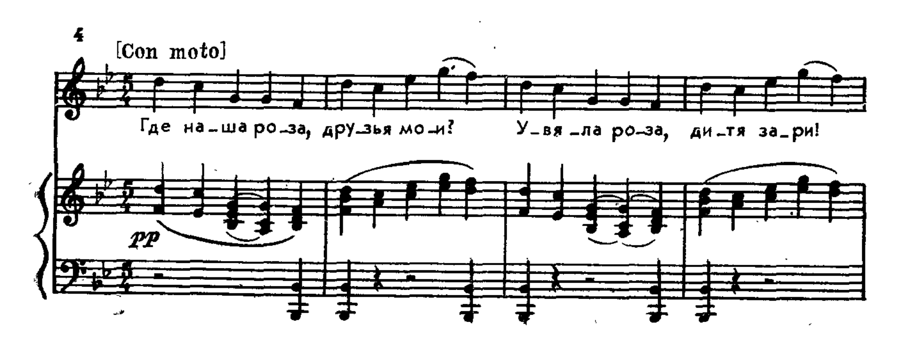
Примеры трансформации стихотворных метров в вокальных произведениях очень распространены. По аналогии с «встречным ритмом» такое явление можно было бы назвать «встречным метром» [19]. Здесь также можно выделить более простые и типичные случаи. Если для стихотворения, имеющего двухсложную стопу, взят трехдольный метр или для трехсложной стопы — четырехдольный, то изменения могут ограничиться двукратным удлинением ударного слога против безударного — «отяжелением икта». Такая закономерность часто бывает вызвана приемом «обобщения через жанр». Так, например, превращение хореической стопы стиха в трехдольную дактилическую в романсе Глинки «Венецианская ночь» связано с жанром баркаролы и характерным для нее мягким ритмическим рисунком $\frac{6}{8}$ ♩ ♪♩ ♪ | (в учебнике Л. Мазеля и В. Цуккермана «Анализ музыкальных произведений» он называется «ритмом качания»).

[19] Разграничивая эти термины, мы исходим из тесного смысла понятий ритм и метр: под ритмом подразумевается «организованная последовательность звуковых длительностей» (Способин И. Музыкальная форма М., 1972, с. 26). Метр же понимается как определенное закономерное соотношение сильных и слабых долей такта, выраженное тактовым размером.

Обратный случай — превращение трехсложной стопы амфибрахия в четырехдольный метр (стопу второго пеона) с выдержанным остинатным ритмическим рисунком $\frac{4}{4}$ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ можно наблюдать в хорах Даргомыжского и Ипполитова-Иванова «Сосна». Эта трансформация продиктована, по всей вероятности, желанием придать музыкальному образу оттенок размеренной повествовательности.

В русских народных песнях, особенно подвижных — игровых и т. п., музыкальный метрический акцент может, как известно, не совпадать с лексическим ударением в слове или даже перемещаться с одного слога на другой. В профессиональной музыке возможны аналогичные случаи (например, в произведениях Стравинского).

Примеры несовпадения ударений могут быть вызваны в отдельных случаях преобладанием обобщенных задач музыкальной выразительности над буквальной «верностью» декламации. Такие случаи нередко встречаются в романсах Глинки («Уснули голубые», «Где наша роза», «В крови горит огонь желанья» и другие). Так, в романсе «Где наша роза», подчинив каждый стих двухстопного ямба пятичетвертному такту, композитор свободно смещает его лексические и метрические акценты. Попадая на слабую долю, они сглаживаются, и это усиливает ощущение легкости, невесомости мелодии и какой-то очаровательной «неправильности», возникающей и благодаря гармонической синкопе:

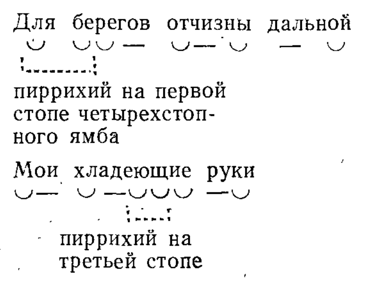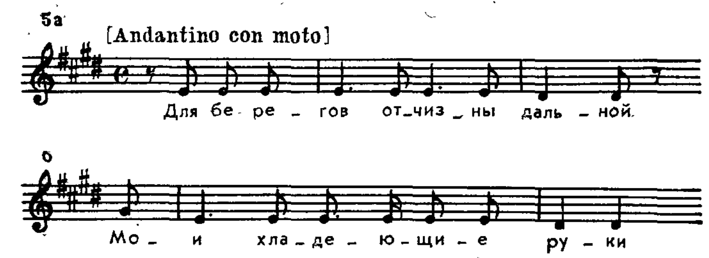


В сочетании с пластичностью мелодической линии все эти средства выразительности создают образ удивительной поэтической чистоты и первозданности, гениально созвучной юношескому пушкинскому стихотворению.

До сих пор речь шла в основном о метрической стопной схеме стиха и ее соотношении с музыкальным метром и ритмом. Мы фактически не касались внутреннего ритма стиха и его отражения в музыке. Между тем для музыкальной, как и для поэтической декламации он имеет важнейшее значение. Ощущение его дает отход от «стихотворчески-размеренной» и холодно-рито-

рической декламации к более живому и динамичному прочтению стиха.

Композитор принимает во внимание не только условные метрические акценты, но и реальное соотношение ударных и безударных слогов. В связи с этим особые вопросы возникают при вокализации пиррихия. Это явление, как правило, учитывается композитором — в вокальной декламации пиррихий не попадает на сильную долю такта. Сравним вокализацию двух строк из романса Бородина «Для берегов отчизны дальной», аналогичных по местоположению в форме — начало первой и второй строф, которым соответствуют в музыке два предложения периода:
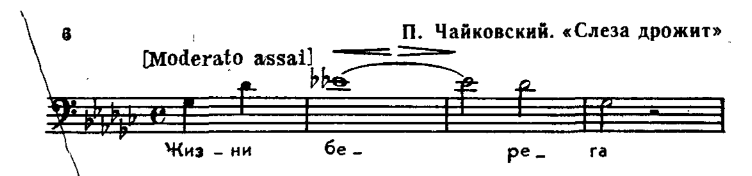




Таким образом, если в поэзии пиррихий делает тоньше и разнообразит внутреннюю ритмическую организацию стиха, то в вокальной декламации ощущение пиррихия приближает ее к естественной живости и гибкости человеческой речи.

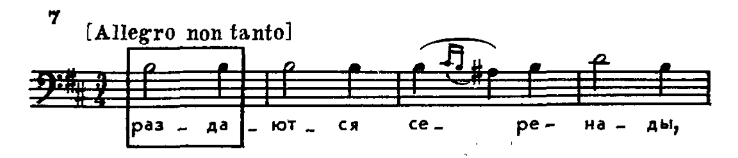
В работе А. Оголевца «Слово и музыка в вокально-драматических жанрах» [20] приведены интересные исключения из общего правила вокализации пиррихия — такие случаи, когда метрически ударный слог вопреки своей реальной безударности приходится на сильную долю такта и подчеркивается увеличением длительности. Это придает декламации оттенок патетически приподнятой речи.

---

[20] Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М., 1960, с. 427—428.

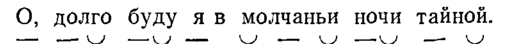


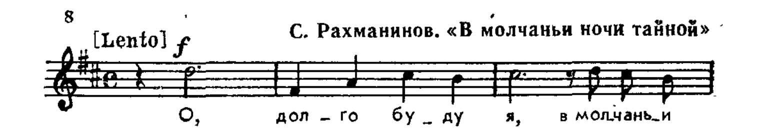
В «Серенаде Дон-Жуана» Чайковского, обычно очень внимательного к реальному ударению слова, нарушение пиррихия вызвано подчинением поэтической стопы единому музыкальному ритмическому рисунку — «встречному музыкальному ритму», о выразительности которого уже шла речь:



Явление, противоположное пиррихию, — спондей, то есть появление реального ударения в условно безударном слоге и образование пары из двух ударных слогов, также находит отражение в музыкальной декламации. Наделение ударениями односложных слов-восклицаний нередко в музыке, связанной с открытым выражением чувства:

О, долго буду я в молчаньи ночи тайной.





Определенный характер взаимодействия стихотворного и музыкального ритма может быть обусловлен желанием подчеркнуть смысловой акцент.
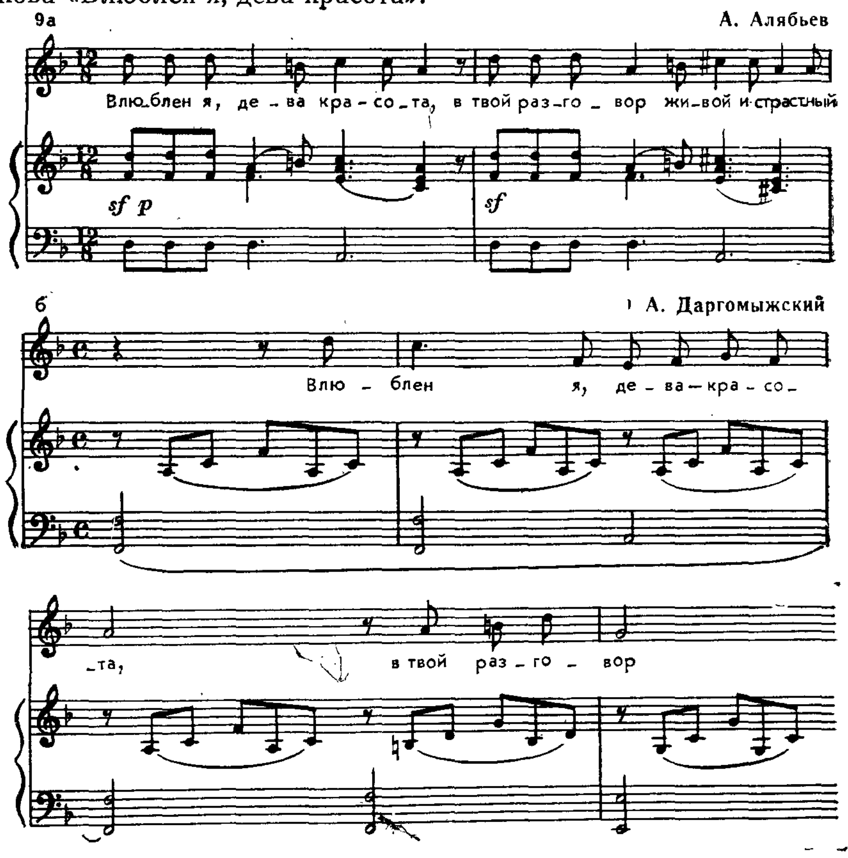
Ставя слово в метрически ударное положение, композитор средствами музыкального метра (а также ритма и звуковысотности) может акцентировать его значение. Дело в том, что в поэтической, как и в прозаической речи, помимо словесных, возникают еще фразовые ударения, выделяющие наиболее важное по смыслу слово семантико-синтаксической группы. «Каждое достаточно обширное речевое высказывание (предложение), — пишет В. Жирмунский, — распадается на несколько взаимоподчиненных фразовых групп, объединенных ударениями, различными по своей силе» [21]. «Во фразовом целом... впечатление удар-

[21] Жирмунский В. Введение в метрику. Л., 1925, с. 94.

ности создается взаимодействием целого ряда факторов, которые не всегда действуют в одном направлении» [22].

При вокализации текста — поэтического или прозаического — фразовое (логическое) ударение имеет сравнительно большее значение, нежели словесное или метрическое; подчеркивание смысловых акцентов средствами метро-ритма и звуковысотности способно сгладить и сделать незаметными «неправильности» декламации — несовпадения ударных слогов с сильными, безударных — со слабыми долями такта (так, например, в романсе Глинки «В крови горит огонь желанья» выделяются прежде всего именно фразовые — смысловые — ударения на словах «горит» и «желанья», снимая тем самым тяжесть с безударных слогов, попадающих на сильную долю такта на словах «в крови», «душа» и т. д.).

Интересно сравнить в этом отношении два романса, написанные Алябьевым и Даргомыжским на один и тот же текст И. Языкова «Влюблен я, дева-красота».



---

[22] Жирмунский В. Введение в метрику. Л., 1925, с. 91.

Насколько более выпуклой и пластичной оказывается первая фраза в романсе Даргомыжского, где средствами метро-ритма и звуковысотности рельефно оттенены смысловые акценты на словах «влюблен» и «разговор». Композитор сохраняет при этом ямбическую стопу стиха и очень чуток к пиррихию. У Алябьева же «мелодико-текстовый ритм»[23], затушевывающий смысловые акценты, и повторение мелодического рисунка делают вокальную декламацию монотонной и безликой. Превращение ямба в дактиль, смещающий метрический и лексический акцент, также нельзя признать удачным (оговоримся, что в этом примере взят один из слабых по своим художественным достоинствам романсов Алябьева).

В примере 9б важное в смысловом отношении слово выделяется средствами не только музыкального метра (сильной долей такта), но и ритма, действующего параллельно, в единстве со звуковысотной стороной музыкальной интонации: продлением ударного слога по сравнению с общей единицей длительности на слог в данной фразе[24]. Дробление или, напротив, укрупнение длительностей, соответствующих одному слогу, разумеется, имеют своей целью не только выделение того или иного слова, но и естественное ускорение или замедление ритмической пульсации, — важнейшее выразительное средство, тесно связанное с агогикой.

Особые вопросы возникают при обращении к стихотворениям, написанным в более свободной метрической системе, не укладывающейся в классические стихотворные размеры, — то есть довольно значительной части русской поэзии XX века[25].

«Ритмическая реформа русского стиха, начавшаяся на рубеже XIX и XX веков... может быть определена как поворот в сторону дисметрического, неравносложного стиха, как движения от силлабо-тонического стихосложения, характерного для классической поэзии, в сторону стихосложения чисто тонического. В теории стихосложения неравносложный стих получил самые разные названия: верлибр (от французского: vers libre), фразовик, дольник, ударник, паузник, акцентный стих»[26]. Далее автор

---

[23] Этим термином в учебнике Л. Мазеля и В. Цуккермана называется «соотношение длительностей слогов текста в его звучании в данной мелодии». См. кн.: Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, с. 216.

[24] При обращении к «мелодико-текстовому ритму» данного сочинения или отрывка необходимо, на наш взгляд, определять «основную счетную единицу» длительности — преобладающую длительность одного слога.

[25] Теоретической разработке этих проблем посвящена специальная глава в упоминавшемся исследовании В. Васиной-Гроссман «Музыка и поэтическое слово». Важнейшие сведения по теории стихосложения XX века содержатся в работах: Жирмунский В. Введение в метрику. Теория стиха. Гаспаров М. Русский трехударный дольник XX века.— В кн.: Теория стиха. М., 1968; Гаспаров М. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974; Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966.

[26] Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово, с. 93.

справедливо указывает, что разнообразие названий свидетельствует как о разнообразии самих видов свободного стиха, так и о пока еще недостаточно четкой их классификации.

Наиболее простое отклонение от строгой силлабо-тонической метрики возникает, когда в трехсложных стопах появляются неполные структуры — в два слога или даже только один ударный слог. Такое явление называют «паузником». Он получил широкое распространение в поэзии А. Блока, В. Брюсова, А. Ахматовой, В. Маяковского, С. Есенина и др.

Она	веселой	невестой ⋮ была	
∪—Λ	∪—∪	∪— ∪ ⋮ ∪—	Основа стиха —
Но смерть	пришла,	она умерла	амфибрахическая
∪ — Λ	∪ — Λ	∪— ∪⋮∪—	стопа

(А. Блок)

Более сложной разновидностью свободного стиха, окончательно порывающего с системой стоп, является так называемый акцентный стих («тактовик», «ударник»), который приобрел особое значение в творчестве Маяковского. Акцентность в нем ярко выражена и играет важнейшую формообразующую роль, однако между ударными слогами, равно отстоящими друг от друга по времени, может находиться свободное количество неударных, произносимых соответственно с различной скоростью. Регулярность вносится общим количеством акцентов в каждом стихе или закономерным их чередованием. В таком стихе слог и стопа как самостоятельные структурные единицы утрачивают свое значение; их место занимает с л о в о с его лексическим акцентом, приобретающим значение метрического. Возрастает самостоятельность слова как важнейшей структурной единицы (отсюда, кстати, вытекает и потребность наглядного «графического» расчленения стиха — запись его «лесенкой», отражающая его интонационную сторону — обособление кратких семантических и лексических единиц).

Хрестоматийный пример акцентного стиха — «Наш марш» Маяковского:

Днéй бы́к пéг
Мéдленна лéт арбá.
Нáш бóг бéг,
Сéрдце нáш барабáн,
Éсть ли нáших зóлот небéсней?
Нáс ли сжáлит пýли осá?
Нáше орýжье — нáши пéсни,
Нáше зóлото — звеня́щие голосá.

Равномерный отсчет акцентов позволяет провести аналогию с долями такта[27], по количеству акцентов в стихе его называют трехдольником, четырехдольником и т. д., то есть весь стих (строка) уподобляется трех- или четырехдольному такту, в пределах которого ударные и безударные слоги могут укладываться в разные ритмические комбинации. Различная скорость произнесения безударных слогов (ускорение при увеличении их количества между двумя ударными, замедление при уменьшении) создает своего рода разнообразный ритмический рисунок — ритмическое дробление или укрупнение длительности слога. Такая структура позволила назвать акцентный стих также «тактовиком» (под неизменным тактом подразумевается время звучания каждой отдельной строки с ее постоянным количеством акцентов),

[27] Именно так трактует понятие доли по отношению к стиху М. Гаспаров — как группу слогов, объединенную акцентом.

отразив, таким образом, в самом его названии аналогию с временной организацией музыки [28].

Если в классическом стихе ритмическое разнообразие создавалось «наложением» пиррихия или спондея на единообразную стопную метрическую схему при одинаковом расположении в стопе ударных и безударных слогов, то в «паузнике» и акцентном стихе меняется и эта основа, способствуя возникновению более сложной и прихотливой ритмики. Ритм в этом стихе приобретает первенствующее выразительное значение.

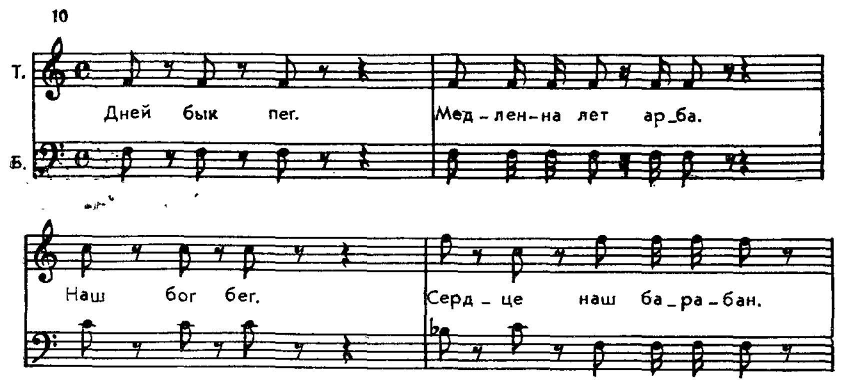
Надо сказать, что и «паузник», и акцентный стих (кстати, между ними нет непроходимой границы) допускают нередко разные варианты их метрического и ритмического истолкования и прочтения.

Для композитора свободный стих представляет немалые трудности именно из-за его метро-ритмической изменчивости. Вокализация такого стиха допускает разные варианты. Обратимся к примерам.

В № 1 из «Патетической оратории» Г. Свиридова акцентный стих представлен в чистом виде. Музыкальная декламация организована здесь чеканным четырехдольным ритмом марша, равно подчиняющим себе поэтический четырехдольник («Бейте в пло́щади бу́нтов то́пот») и трехдольник («Дне́й бы́к пе́г»), — композитор очень естественно использует прием «обобщения через жанр».

В строфе, начинающейся со слов «Дней бык пег» (и далее аналогичной «Зеленью ляг луг»), средствами музыкального ритма подчеркивается каждый акцентный слог; сохраняется мерный регулярный отсчет стиховых акцентов на каждую четверть такта. Безударные слоги группируются вокруг ударных и произносятся с разной скоростью в зависимости от их количества, вызывая ритмическое дробление. Таким образом, композитор реализовал здесь естественные закономерности временно́й организации акцентного стиха:

10
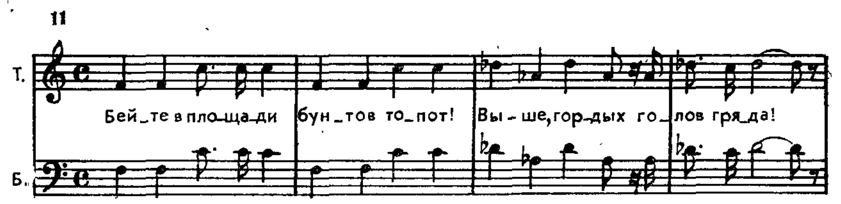


---

[28] Две строфы приведенного выше стихотворения Маяковского представляют собой переход от «трехдольника» к «четырехдольнику»; однако первую строфу можно представить себе также как «четырехдольник» с паузой на последней доле — именно так его трактует Г. Свиридов в «Патетической оратории».

Лишь в четвертой строке — «Сердце наш барабан» — сделан тонкий ритмический сдвиг, нарушающий правильную мерность акцентного стиха ради имитации «барабанной дроби»:

серд – це наш ба – ра – бан вместо подразумеваемого по аналогии с предыдущими тактами
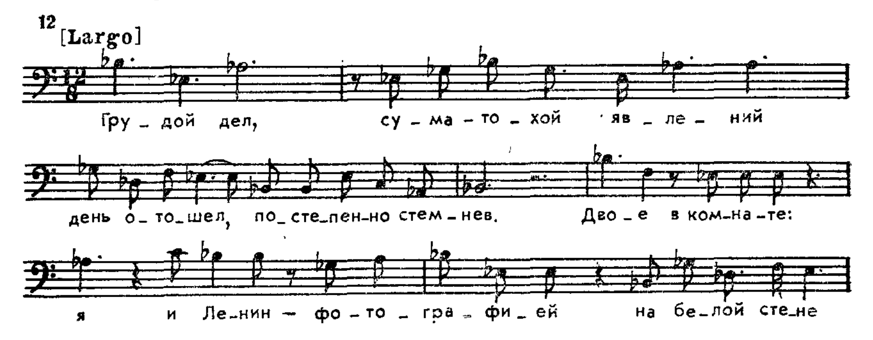
Предыдущая и последующая строфы музыкально ритмизованы несколько по-иному: каждый слог — ударный и безударный — чеканно скандируется, подчиняясь маршевому ритму, так что разница между ними фактически нивелируется, они становятся почти равными по значимости. Возникает противоположное явление — сглаживание акцентности стиха, подчиненного «встречному» музыкальному ритму:

11



Иное решение находим в лирико-философской медленной части оратории — «Разговор с товарищем Лениным». Для сдержанно-доверительного тона монолога (поэт наедине с вождем как воображаемым собеседником) естественным оказался совершенно иной характер музыкальной декламации — подчеркнуто «прозаическое» прочтение стихотворения. Мелодизированный речитатив свободен в ритмическом отношении, ритмика «четырехдольного» стиха фактически размыта, его акцентность не ощутима на слух:

12



Заметим, что эта часть, на наш взгляд, не лучшая в оратории, и одна из причин неудачи может заключаться в господстве

«сквозного» речитатива, в котором отсутствует мелодико-ритмическое обобщение в едином музыкально-тематическом зерне.

В этом отношении можно противопоставить как удачный пример другой поэтический монолог — «Я последний поэт деревни» из поэмы «Памяти Сергея Есенина». Начальная мелодико-ритмическая формула (первая строка стихотворения) является здесь обобщенным музыкально-тематическим зерном, которое далее вариантно развивается. С полным основанием можно говорить о «встречном» музыкальном ритме. В то же время гибкое ритмическое варьирование отражает изменчивую ритмику «паузного» стиха с неполными стопами (или «стяжением» некоторых трехдольных стоп в двухдольные):

Я последний поэт деревни
— Λ ◡ ¦ — ◡ ◡ ¦ — Λ ◡ ¦ — ◡ Λ
Скромен в песнях досчатый мост.
— ◡ Λ ¦ — ◡ ◡ ¦ — ◡ Λ —
За прощальной стою обедней
◡ ◡ — ¦ ◡ ◡ — ¦ Λ ◡ — ¦ ◡
Кадящих листвой берез.
◡ — ◡ ¦ ◡ — Λ ¦ ◡ — Λ ¦

При речитативно-прозаическом прочтении стиха вокализация во многом определяется его синтаксическим строем; стих свободно разделяется цезурами (ритмическими остановками, паузами) в зависимости от синтаксиса.

Здесь мы переходим к другому вопросу, тесно связанному с ритмикой в широком смысле, — вопросу цезурности.

ЦЕЗУРЫ В ПОЭТИЧЕСКОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ

Говоря о цезурах и их значении в вокальной декламации, мы будем соотносить музыкальные построения с более крупной единицей членения поэтической речи — стихом (строкой).

Строка стихотворения может как совпадать, так и не совпадать с определенным синтаксическим отрезком. В любом случае в конце каждой поэтической строки возникает не зависящая от синтаксиса *стиховая* (*рифмическая*) *цезура*, которой при чтении будет непременно соответствовать интонационная каденция. Если окончание синтаксического отрезка (фразы, предложения) не совпадает с окончанием строки — образуется так называемый «перенос». В поэзии такой прием придает стиху речевую живость. Ритмически и интонационно обособленный член предложения выделяется рифмической и синтаксической каденцией, что придает ему особую выразительность и весомость:

На звере мраморном верхом,
Без шляпы, руки сжав крестом,
Сидел недвижный, страшно бледный
Евгений. Он страшился бедный
Не за себя. Он не слыхал...

Характер цезур в вокальной речи, совпадение или несовпадение их с тем или иным видом цезур в стихе имеет большое выразительное значение.
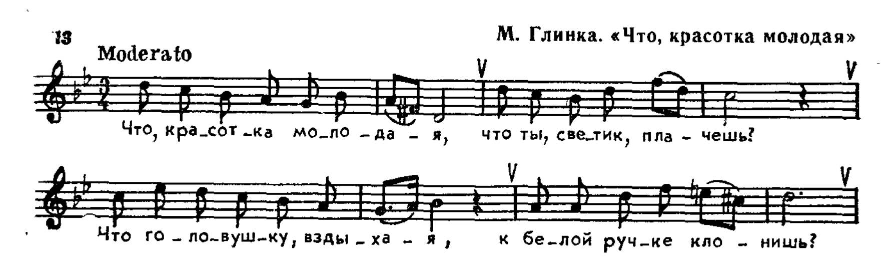
По отношению к строению стиха музыкальные цезуры можно подразделить на три вида [29]:

1) рифмические или стиховые — соответствующие окончанию стихотворной строки;

2) синтаксические, соответствующие смысловым, то есть синтаксическим отрезкам, отделяемым знаками препинания;

3) асинтаксические, не связанные ни с окончанием стиха, ни с синтаксическими отрезками (хотя в отдельных случаях могущие совпадать с ними), — возникающие главным образом в связи с музыкально-выразительными задачами.

Исследователями было замечено, что в русской вокальной музыке в определенные исторические периоды менялся подход к прочтению стиха. В русском романсе до Глинки и в творчестве Глинки и Даргомыжского — преимущественно раннего периода — преобладала тенденция к соблюдению в музыке рифмических (стиховых) цезур, то есть отделению поэтических строк. Интонационная каденция в конце каждого стиха неизменно подчеркивалась ритмическим торможением, остановкой движения, паузой:



Таким образом, возникали закругленные ритмические волны (периодические построения) равной длительности [30]. Такое членение, наряду с другими средствами, придавало музыкальному образу особую уравновешенность, размеренность и гармоничность. Примеры тому находим в романсах Глинки «Не искушай», «Память сердца», «Забуду ль я», «Венецианская ночь», «Я помню чудное мгновенье», Даргомыжского «Ты скоро меня позабудешь», «Юноша и дева», «Не называй ее небесной» и других.
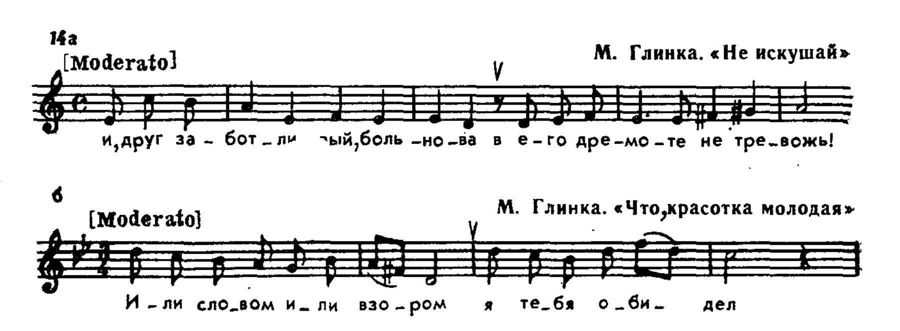
Синтаксические цезуры в стихе, не совпадающие с окончанием строки («перенос»), композитор мог в этом случае оставить

---

[29] В классификации цезур и в сведениях о преобладании того или иного их вида в определенные исторические периоды частично использованы наблюдения А. Оголевца, изложенные в работе «Слово и музыка в вокально-драматических жанрах».
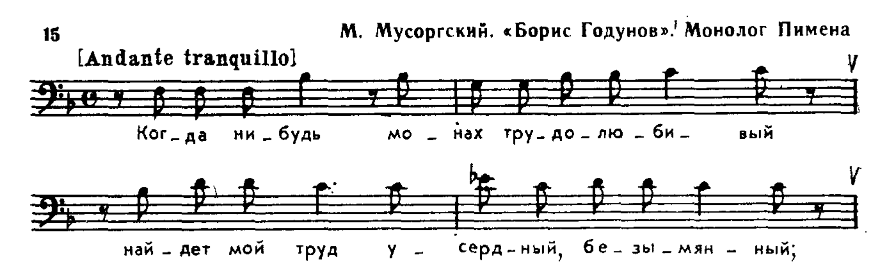
[30] Аналогичные периодические построения могут соответствовать и более мелким делениям стиха — например, полустроке.

без внимания, — как и противоположный случай синтаксического слияния двух строк:



Как видно из этих примеров, преобладание стиховых цезур является достоянием преимущественно «чистой» лирики умеренного эмоционального тонуса.

Позже, в середине и второй половине XIX века, когда в русской вокальной музыке начала преобладать тенденция к «синтаксическому» прочтению стихотворного текста, подчеркивание стиховых цезур сохранило свое значение частично — например, стало характерным для эпически-размеренной речи:



В 60-е годы XIX века и позже в ряде творческих направлений русской музыки на первый план выходит требование верной декламации. В связи с этим повышается внимание к синтаксической стороне текста, что находит отражение в большем значении синтаксических цезур. Требования, предъявляемые к декламации, были сформулированы в ряде эстетических и критических работ того времени; большое внимание уделял им, в частности, в своих статьях теоретик «Могучей кучки» Ц. А. Кюи. «...При расстановке пауз соответственно знакам препинания декламация будет верна (будет ли она талантлива — это другой вопрос)» [31].

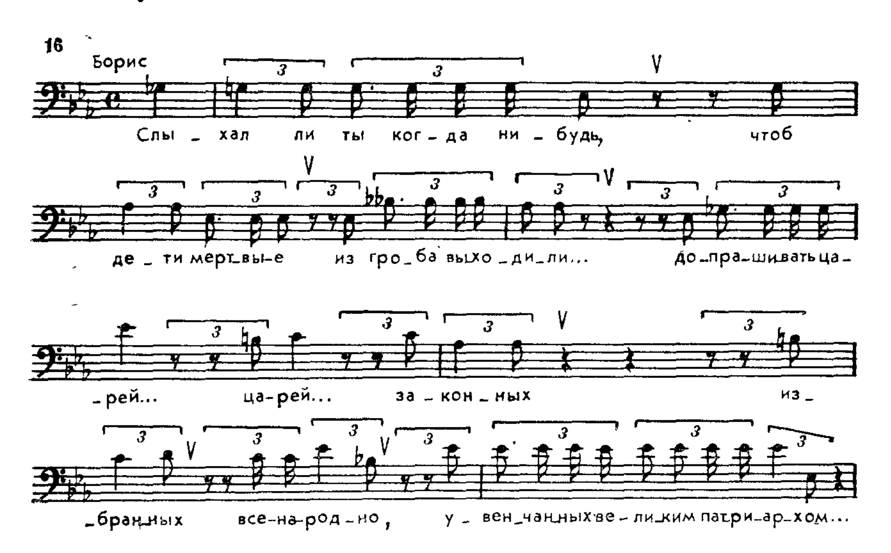
[31] Кюи Ц. А. «Музыкальный сезон», газета Фаминцына и Иогансена.— В кн.: Кюи Ц. А. Избранные статьи. М., 1952, с. 163. Интересно, что в требованиях, предъявляемых к «верной» музыкальной декламации, Кюи во многом сошелся с идейным противником кучкистов — Фаминцыным.

Такой подход к поэтическому тексту имел определенное положительное значение, «раскрепощая» вокальную мелодию от некоторого однообразия рифмических цезур, приближая ее к естественному дыханию и разнообразию ритмических волн в живой человеческой речи, способствуя более тонкой и точной передаче смысловой стороны текста в музыке.

Внимание к синтаксической стороне стиха можно заметить и в творчестве композиторов, в целом далеких от, условно говоря, «речитативного» направления Даргомыжского — раннего Мусоргского, — тех, у кого громадную роль играет выразительная кантиленная мелодия: в романсах Чайковского, Рахманинова.

Однако педантичное и пунктуальное следование синтаксису таит в себе опасность «формального» прочтения текста и может вступать в противоречие с задачами драматической выразительности — ведь речь героя в определенной ситуации или психологическом состоянии далеко не всегда отличается грамматической правильностью. Творчество талантливых композиторов любого направления сплошь и рядом дает примеры отступлений от «правильной» с точки зрения синтаксиса музыкальной декламации ради более глубокой психологической правдивости. Это вызвало появление асинтаксических цезур или, напротив, уничтожение любых цезур.

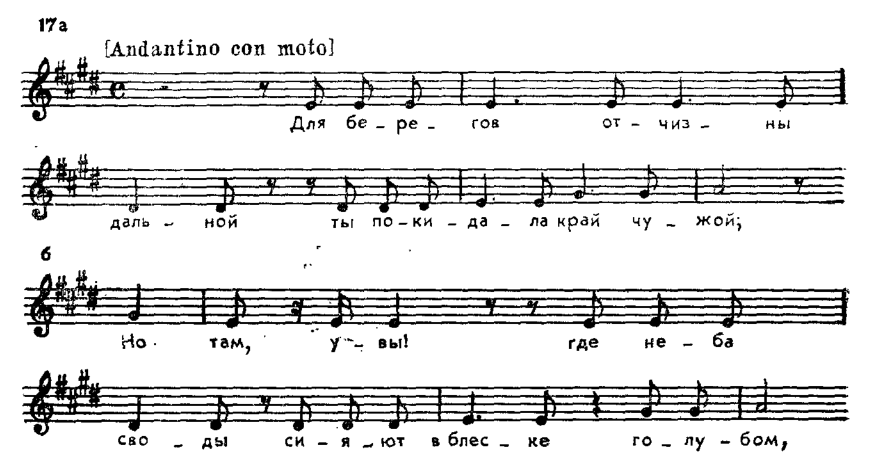
В качестве примера приведем фразу из сцены Бориса Годунова с Шуйским:



Цезуры, возникающие почти после каждого слова, передают состояние глубочайшего душевного волнения, затрудняющего речь и дыхание; каждое слово вырывается с мучительным напряжением.

Примером «бесцезурности» может служить кульминация ариозо Ленского из первой картины, где пылкость высказывания естественно сметает все цезуры и речь льется единым неудержимым потоком.

Асинтаксическая цезура может выделять отдельное слово, подчеркивая его значение. Примеры асинтаксических цезур, исключительных по своей психологической выразительности, встречаются в репризе романса Бородина «Для берегов отчизны дальной». Если в первой части романса, размеренной и неторопливой, композитор подчеркивает только рифмические цезуры в окончаниях строк, то в репризе речь становится более напряженной, усиливается декламационность; скрытый драматизм прорывается в «перебоях дыхания», нарушающих мерность, закругленность строк и разрывающих стих:



Причины возникновения асинтаксических цезур могут носить и более общий характер, не связанный непосредственно с драматической выразительностью данного места. В вокальных произведениях, где на первый план выходит собственно мелодическое начало или «обобщение через жанр», цезура, возникшая вначале в связи с текстом, может сохраниться в аналогичных местах при повторении музыкальной темы с иным текстом — независимо от синтаксиса.

В романсе Чайковского «Средь шумного бала» — одном из гениальных примеров сочетания обобщенности музыкального образа и психологической правдивости декламации — цезура перед словом «случайно» в первой строке подчеркивает его значение и соответствует синтаксису[32]. Но далее она закрепляется

---

[32] Нарушение квадратности и неравенство фраз придают большую гибкость музыкальной речи (возникает «мнимо квадратный» восьмитакт, регулируемый, однако, строгой периодичностью ямбических стоп высшего порядка).

в мелодии как характерный обобщенный выразительный штрих и сохраняется в следующих строфах романса, несмотря на явное ее противоречие синтаксису:

Лишь очи печально V глядели,
. . . .
Как звон отдаленной V свирели,
. . . .
В часы одинокие V ночи
. . . .
Я вижу печальные V очи.

Конечно, о преобладании определенного вида цезур в тот или иной исторический период можно говорить только как о ведущей тенденции; и в произведениях второй половины XIX века, и особенно в произведениях современной музыки встречаются самые разнообразные виды цезур и очень гибкое их использование. Хочется подчеркнуть, в частности, что рифмическая (стиховая) цезура отнюдь не является достоянием лишь вокальной музыки первой половины XIX века. Интонационная каденция в конце стиха, независимо от синтаксиса, — общий закон слухового восприятия поэзии, который ощущается композиторами разных времен.

Показателен с этой точки зрения один из номеров «Патетической оратории» Свиридова — хор «Здесь будет город-сад». В первой половине хора преобладает четкое «сухое» скандирование текста ровным быстрым говорком на *pp*, и только двустишия отделены друг от друга стиховыми цезурами. Четвертая и пятая кульминационные строфы: «Здесь взрывы закудахтают... Здесь встанут стройки стенами...» — выделены сменой метра на $^3/_4$ и укреплением основной единицы длительности на слог с $^1/_8$ до $^1/_4$. Однако стиховые цезуры сохраняются вплоть до последнего, собственно кульминационного двустишия — «Мы в сотню солнц мартенами воспламеним Сибирь»; и только в нем почти каждое слово отделяется асинтаксической цезурой и приобретает особую весомость.

Многообразие цезур ставит перед исполнителем тонкую художественную задачу точной фразировки и драматически верной декламации; при этом необходимо учитывать взаимодействие различных музыкальных цезур и чисто текстовых, не отраженных в музыке.

СТРОФИЧНОСТЬ СТИХА И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ

Наиболее крупная единица временно́й организации стихотворения — строфа — также взаимодействует с музыкальной формой.

Величина строфы, как известно, колеблется от двустишия до, примерно, полутора десятков стихов (четырнадцатистишие «Онегина» — пример очень длинной строфы) — пока наш слух улавливает повторяемость рифм. В лирической поэзии одной из наиболее распространенных строф является четверостишие (кат-

рен); наиболее распространенные в русской поэзии способы сочетания рифм — смежная рифма (парная) аабб, перекрестная аб аб и охватная (опоясанная) — аб ба.

Признаками единства строфы являются: определенное повторяемое сочетание рифм; при разномерных стихах — сохранение порядка их чередования; в большинстве случаев строфа имеет законченный синтаксический характер. То обстоятельство, что поэтическая строфа обычно является законченной смысловой единицей, довольно значительной по масштабам и четко отграниченной, делает очень естественным строфическое членение музыкальной формы. Строфе при этом чаще всего соответствует период; краткие строфы нередко объединяются попарно в период из двух предложений.

Само по себе членение музыкальной формы, соответствующее строфической структуре стиха, еще не определяет внутренних закономерностей формы: точной или варьированной повторности, контраста и т. д.

В наиболее элементарном случае строфическая структура стиха служит основой куплетной формы, простой или варьированной (ее часто называют также «строфической»). Однако взаимодействие строфичности с музыкальной формой отнюдь не исчерпывается простой куплетностью. Строфическое деление, определяя собой границы частей музыкальной формы, отмеченные, как правило, гармонической, метро-ритмической и интонационной каденцией, может сочетаться с такими принципами музыкального формообразования, как контраст, репризная повторность или непрерывное обновление (сквозное развитие). Таким образом, на основе строфичности возникают различные формы — трехчастные, рондо и рондообразные, смешанные или даже сквозные, где каждая строфа получает новое музыкальное воплощение [33].

Ясно, что тип изложения музыкального материала — экспозиционный, развивающий или заключительный — определяется при этом функцией части в форме. В развивающих разделах, которые могут объединять в себе несколько поэтических строф, характер изложения отличается большей неустойчивостью, возникают «периоды не экспозиционного типа» (термин В. П. Бобровского).

Анализ строфической структуры поэтического текста имеет громадное значение при анализе вокальных произведений. Невнимание к конструктивной стороне текста, как и к его содержанию, может повлечь за собой грубые ошибки в понимании

---

[33] Именно поэтому нам кажется неудачным введенное К. Дмитревской определение «строфическая форма», под которым подразумевается только одна определенная музыкальная структура, а именно — сквозная вокальная форма, основанная на непрерывном обновлении музыкального материала (см. кн.: Дмитревская К. Анализ хоровых произведений. М., 1965). Подробнее об этом будет сказано ниже, в главе «Сквозная вокальная форма».

музыкальной формы. Так, при анализе песни «Двойник» Шуберта студенты часто неверно определяют музыкальную форму как состоящую из пяти куплетов-периодов, ставя в один ряд заключительный период единого строения и каждое из предложений двух начальных периодов, — тогда как анализ строфической структуры текста прежде всего наводит на мысль о наличии трех куплетов, что подтверждается и музыкальным анализом:

Схема формы

такты	10+10	9+9	14
куплеты	I	II	III

Разница в определении оказывается принципиально существенной: в действительности имеет место не расширение формы куплета к концу, как следовало бы из ошибочного определения, а сжатие ее (первый куплет — 20 тактов; второй — 18, третий — 14), сопровождаемое увеличивающимся единством внутренней структуры куплета: во втором куплете исчезают фортепианные отыгрыши между предложениями, третий превращается в период единого строения. Все эти процессы непосредственно связаны с ростом динамического и психологического напряжения от куплета к куплету.

В тех случаях, когда музыкальная форма не соответствует строфическому членению стиха, желательно специально поставить вопрос и проанализировать, чем вызвано такое несоответствие, — это позволит глубже проникнуть в художественный замысел композитора и понять логику музыкальной формы.

Так, например, в хоре Танеева «Развалину башни» три строфы стихотворения Полонского заключены в пятичастную композицию по схеме аб $а_1б_1а_2$ (двойная трехчастная форма): Танеев в решении музыкальной формы идет не от конструктивной, а от смысловой стороны стихотворения, подчеркивая имеющееся в нем двукратное противопоставление образов (суровая и мрачная действительность — воинственно-героическое прошлое). При этом композитор не считается с количеством строк, приходящихся на ту или иную часть формы: первая часть соответствует первой строфе и трем строкам второй строфы, вторая часть — только одной, четвертой строке второй строфы, заключающей в себе новый образ, — текст ее повторяется столько раз, сколько требует равновесие музыкальной формы. В последней части композитор вводит репризное повторение первой полустрофы ради законченности формы. Подобное подчиненное положение конструктивной стороны текста по отношению к музыкальной форме вообще характерно для хоров Танеева.

В заключение раздела о соотношении конструктивных закономерностей музыки и текста коснемся вопроса о произвольном повторении композитором слов, стихов или целых периодов поэтического текста.

Русские музыканты-теоретики 60—70-х годов прошлого века,

ратуя за содержательность и правдивость музыкальной декламации, горячо восставали против «бесчисленного и столь же бессмысленного повторения одного или нескольких слов, противного всякой логике»[34]. «Необходимо, чтобы количество музыки соответствовало величине стихотворения, чтобы музыка на нем не болталась, как платье на вешалке, чтобы текст не приходилось искусственно удлинять повторением строф, стихов, отдельных слов и такими повторениями искажать художественную, изящную форму стихотворения», — писал Ц. Кюи[35].

В борьбе против рутинных оперных форм и ремесленных романсов эти требования сыграли положительную роль. Однако было бы неверно абсолютизировать их и рассматривать любые повторения слов и строк в вокальной музыке как антихудожественный прием. Они могут не только не противоречить драматической выразительности, но, напротив, усиливать ее.

Повторения могут встретиться в повышенно-экспрессивной, эмоционально возбужденной речи. Так, динамическая реприза романса Чайковского «Забыть так скоро» самим характером речи контрастирует сдержанной, размеренной декламации первой части: «...Забыть те клятвы, помнишь ты, помнишь ты, помнишь ты, в ночную пасмурную пору, в ночную пасмурную пору? Забыть так скоро, так скоро!» (При повторениях всеми средствами выразительности повышается драматическая экспрессия.)[36].

Повторения могут быть вызваны и оправданы музыкально-конструктивными задачами; таковы довольно частые повторения в каденциях, подчеркивающие завершенность построения.

С точки зрения музыкальной логики вполне оправдан прием репризного повторения начальной части текста в конце произведения (если такое повторение не противоречит смыслу стихотворения) — в соответствии с музыкальной репризой, придающей архитектоническую стройность форме в целом.

Наконец, прием повторения слов и фраз текста часто встречается в хорах полифонического склада (например, в хорах Танеева), уходя своими истоками еще в старинную вокальную полифонию. В этом случае на первый план выходят музыкально-конструктивные закономерности, а текст приобретает подчиненное значение, определяя лишь общий характер музыкального образа.

---

[34] Кюи Ц. А. Избранные статьи, с. 163. Это высказывание взято Кюи из статьи Фаминцына «О музыкальной декламации», с автором которой в данном случае Кюи полностью соглашается.

[35] Кюи Ц. А. Несколько слов о современных оперных формах.— В кн.: Избранные статьи, с. 406.

[36] Любопытно, что именно этот прием в романсе «Забыть так скоро» вызвал бурное негодование Кюи, вообще упрекавшего Чайковского в невнимании к тексту, неоправданных искажениях художественной формы стихотворения и неудовлетворительной музыкальной декламации. См. кн.: Кюи Ц. А. Русский романс. Спб, 1896, с. 116.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЫЕ ФОРМЫ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Общие особенности вокальных форм

Наличие словесного текста в вокальных произведениях, существенно влияя на музыкальную форму, вызывает как специфические черты в трактовке форм, общих для вокальных и инструментальных произведений, так и появление особых форм, свойственных вокальной музыке.

Влияние словесного текста на принципы формообразования в вокальной музыке проявляется многообразно, приводя порой к противоположным результатам. С одной стороны, наличие сюжетного развития — движения в тексте — делает возможной многократную точную повторность сравнительно крупных музыкальных построений, реализованную в куплетной форме, которую трудно себе представить в инструментальной музыке.

С другой стороны, обладая определенным художественным единством (смысловым или сюжетным), текст способен сам по себе оказывать скрепляющее, цементирующее воздействие на музыкальную форму — и это его свойство делает возможной сквозную форму, основанную на принципе непрерывного обновления. Столь же велика организующая роль текста в оперных сценах сквозного развития.

Наличием текста обусловлена меньшая необходимость репризного завершения вокальных форм по сравнению с формами инструментальной музыки. Содержание текста может не только не требовать репризы, но и вступать в противоречие с ней. Отсюда большее распространение в вокальной музыке безрепризных форм — как простых, так и сложных, контрастно-составных, а также сильная трансформация реприз и наличие репризности не тематического типа (тональные, «образно-смысловые» репризы) [37].

---

[37] Проблема реприз в вокальных формах отчасти освещена в работах В. А. Цуккермана «Динамический принцип в музыкальной форме», где рассматриваются особые способы динамизации реприз в вокальной музыке (в кн.: Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970), и Л. А. Мазеля (в кн.: Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М., 1960) — в последней, главным образом, в связи с оперным жанром.

Логика развития эмоционально-психологических состояний и смена сюжетной ситуации нередко требуют коренного обновления всех средств выразительности. В вокальной музыке можно встретить «оминоренные» репризы на уровне простых форм или сложной трехчастной (Танеев — «Менуэт», Чайковский — «Забыть так скоро»), что в инструментальных произведениях встречается лишь в исключительных случаях.

Таким образом, текст, с одной стороны, может потребовать безрепризности, с другой стороны, способствуя скреплению формы, он дает возможность создания безрепризных форм. (Однако репризность, как общая закономерность музыкальных форм, настолько важна, что и в безрепризной форме начальный образ и тематический материал нередко возвращаются в коде.)

Синтез текста и музыки приводит к тому, что отдельные части вокальной формы подчас оказываются менее завершенными, чем в инструментальных формах. Так, начальные периоды вокальных форм часто кончаются половинной каденцией; окончание стихотворной строфы, обладающей смысловой и конструктивной законченностью, само по себе способно служить фактором завершения и расчленения. В музыке же может отсутствовать полная каденция ради связности частей музыкальной формы.

В вокальных формах часто можно встретить свободное в отношении внутренней структуры неквадратное строение начальных периодов.

Другая особенность вокальных форм — малая пригодность их для тематической разработки — связана с двумя причинами: ограничениями, накладываемыми как голосовым аппаратом певца, так и единообразным метрическим и структурным строением стихотворного текста. В этом — одна из причин редкого применения в вокальной музыке полной сонатной формы.

Развивающим серединам простых форм также мало свойствен разработочный тип развития, основанный на вычленении и дроблении целостной темы на мотивы, а в гораздо бо́льшей степени — продолжающий, связанный с обновлением тематического материала, и вариантный[38]. Оба последних вида позволяют сохранять мелодическую целостность при непрерывном развитии.

Единообразное строение стихотворного текста может привести к тому, что в середине сохраняется структура экспозиционных построений — подобие предложений и даже периодов, особенно в формах, опирающихся на строфическое членение текста, — но

---

[38] Классификация видов развития и терминология В. П. Бобровского (см. кн.: Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970, с. 33).

происходит их тонально-гармоническое, мелодическое, фактурное варьирование [39].

Если структурное и ритмическое подобие, а также мелодическая близость с начальным построением сохраняется на всем протяжении середины, — возникает особый тип, который мы можем назвать «вариантной серединой» (таких примеров немало в песнях Шуберта — см. «Липа» из цикла «Зимний путь» или «Мельник и ручей» из цикла «Прекрасная мельничиха»).

Таким образом, если экспозиционные разделы простых форм в вокальной музыке оказываются нередко конструктивно свободней, чем в инструментальных формах, то развивающие, напротив, могут отличаться бóльшей строгостью.

Чаще, чем в инструментальной, в вокальной музыке встречаются и вариантные репризы (по совокупности двух уже указанных причин — необходимости изменения реприз, с одной стороны, и единству структуры стиха, с другой).

Для вокальных форм очень характерно взаимопроникновение различных принципов формообразования, приводящее к синтетическим формам, о которых речь пойдет ниже.

Среди особых форм вокальной музыки выделяются три основных вида, оказавшиеся исторически очень устойчивыми: куплетная форма, варьированная форма и сквозная вокальная форма.

Куплетная форма, влияние структуры «запев — припев» на другие формы

Простейшая из вокальных форм — куплетная — более или менее полно освещена в учебниках и специальных трудах [40]. Куплетной называют форму вокального произведения, состоящую из нескольких проведений одного и того же музыкального материала с различным текстом.

Возможности этой формы в смысле отражения в музыке деталей словесного текста или последовательного раскрытия сюжета весьма ограничены. Музыкальный образ может соответствовать общему эмоциональному тону стихотворения, углублять и усиливать эмоциональность текста, вскрывать общий психологический подтекст. Бесспорные преимущества — обобщенность, простота и четкость строения — сделали куплетную форму, как известно, одной из распространеннейших форм массовых песенных жанров. «Движение» формы (сквозное развитие) заключается только в развитии текста и может быть выявлено

[39] По отношению к построениям, подобным периодам по своей структуре, но лишенным тонально-гармонической завершенности и устойчивости, свойственной экспозиционным построениям, можно применять термин «период не экспозиционного типа». Именно такие периоды мы часто встречаем в развивающих частях вокальных форм.

[40] См., например: Кулаковский Л. Строение куплетной песни. М., 1939; Кулаковский Л. Песня, ее язык, структура, судьбы. М., 1962.

в творческой исполнительской интерпретации. (Вспомним известные воспоминания Серова об исполнении М. И. Глинкой своих романсов. Серов отмечает, что даже при точном повторении музыки характер исполнения, интонация тонко и многообразно варьировались в зависимости от содержания текста.)

Куплетную форму называют иногда также строфической. Название Strophenlied фигурирует и в работах зарубежных авторов. Нам представляется предпочтительнее термин «куплетная», дающий возможность разграничить музыкально-композиционную структуру и строение поэтического текста. Название «строфа» мы оставляем за наиболее крупной единицей членения стихотворного текста; в вокальном произведении она далеко не всегда совпадает с куплетом как частью музыкальной формы [41].

Куплет может объединять одну, две или — реже — несколько поэтических строф. Структура куплета чрезвычайно многообразна. Образный контраст или разные выразительно-смысловые оттенки, нередко заключенные в смежных строфах, как правило, находят отражение и в музыке куплета. Поэтому в романсе или в современной массовой песне структура самого куплета, объединяющего две или несколько строф, может представлять собой простую или даже сложную форму. Такие структуры встречаем, например, в романсах Глинки. В элегии «Не искушай» куплет охватывает две строфы и представляет собой простую двухчастную безрепризную форму; смысловое различие первой и второй строфы подкрепляется ладовым контрастом в романсах «Венецианская ночь», «Гуде вітер вельми в полі».

Расширение масштабов куплета и усложнение его внутренней структуры характерно для ряда поздних песен Шуберта.

Совершенно необычно, например, строение куплета в песне «Весенний сон» из цикла «Зимний путь». В основе стихотворения — двукратное повторение «трехчленного» контраста: прекрасная греза — внезапное пробуждение — осознание печальной действительности. Точно следуя за текстом, Шуберт создает куплет, включающий три строфы текста и представляющий собой трехчастную форму с ярко контрастной серединой и репризой, синтезирующей некоторые свойства первой и второй части.

Усложнение структуры куплета может возникнуть и тогда, когда сам куплет, то есть неизменно повторяемое музыкальное построение, слагается из двух частей — запева и припева [42]. За-
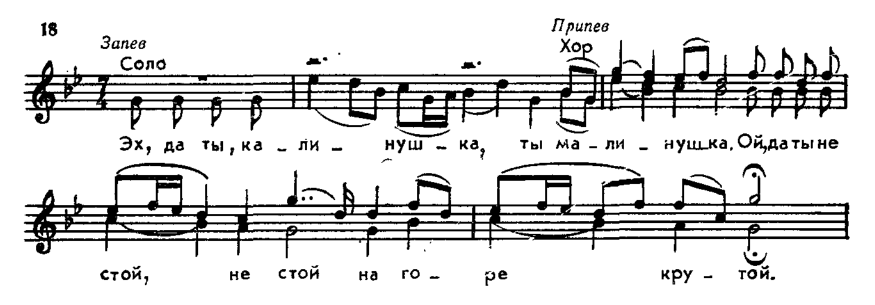
---

[41] Аналогичные соображения высказывает Л. Кулаковский в работе «Песня, ее язык, структура, судьбы» (с. 204): «Название это («строфическая песня». — И. Л.) ... явно неудачно: понятие строфы прочно закрепилось как обозначение части стихотворного текста; понятие куплета ныне единственное для обозначения части синтетической формы (строфа+мелодия)».

[42] Иногда в этих случаях «куплетом» называют только первую часть — запев. См.: Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 199. Мы относим название «куплет» ко всему повторяющемуся музыкальному построению.

пево-припевная структура не обязательна, но очень характерна для куплетной песни как народной, так и профессиональной. Происхождение запево-припевных структур восходит к древнейшим формам народного искусства. «Припев в народной песне приостанавливает развитие ее поэтического содержания, являясь хоровым завершением куплета; припев происходит, возможно, от древней обрядности, когда каждая строфа песни завершалась общим ритуальным возгласом хора... Со стороны музыкальной припев возникал, вероятно, в результате вступления хора, повторявшего либо всю мелодию, либо ее вторую часть... В припевах, наполовину состоящих из междометий, мелодия словно «вырывается из плена» текста, проявляет свою музыкальную сущность, приближаясь к инструментальному «отыгрышу» [43]. Утверждение путем повторения, подхват и повторение коллективом магических формул — обращений, заклинаний (типа «Ой дидо-ладо Лель» и т. п.), неизменное возвращение обобщающей мысли — таковы многообразные смысловые функции припева, обусловившие широкое распространение форм с припевом как в музыке, так и в поэзии (рефрен в поэтическом рондо, повторяющиеся заключительные стихи в строфах баллад и т. п.).

Текст припева куплетной песни отличается относительно большей стабильностью, чем запева: он может оставаться неизменным на протяжении всей песни или частично варьироваться; только в том случае, если припев представляет собой повторение последних строчек запева, его текст меняется от куплета к куплету. Собственно, термин «припев» не имеет единого четко закрепленного значения: в народной музыкальной практике запевом часто называют начальную часть куплета, исполняемую солистом-запевалой (или группой солистов), припевом — ту часть, в которой вступает хор. В этом случае «припев» вовсе не предполагает обязательного повторения от куплета к куплету каких-либо частей словесного текста. Примером может служить народная песня «Эх, да ты, калинушка» из сборника Листопадова:



В профессиональной массовой песне сопоставление «солист — хор» также часто имеет место. В этих случаях термины «запев —

---

[43] Кулаковский Л. Песня, ее язык, структура, судьбы, с. 250.

припев» говорят прежде всего о дифференциации исполнительских групп безотносительно к структуре текстовой и музыкальной. В других случаях термином «припев» обозначают часть куплета, в которой текст при повторении сохраняется полностью или частично, независимо от сопоставления «соло — хор» как в чисто сольной песне, так и в песне, целиком исполняемой хором. Разумеется, на практике нередко оба значения этого слова совпадают. Таким образом, припев сочетает в себе определенные смысловые и музыкально-логические (композиционные) функции.

Смысловая функция припева — резюме, изложение основной обобщающей мысли (например, «Широка страна моя родная...»), закрепление путем повторения важнейших слов запева (чаще всего — заключительных) или приближение к инструментальному «отыгрышу» — налагает отпечаток и на его мелодическое содержание.

Л. Мазель в работе «Строение музыкальных произведений» отмечает, что запев отличается ритмически более детализированным характером, большей сложностью мелодического рисунка. В припеве, исполняемом коллективом, «господствуют более простые ритмические и мелодические обороты, более крупные длительности звуков, более резкие сопоставления, как бы более широкие «мазки»[44]. Однако в припеве, близком отыгрышу (на слова, не несущие содержательного смысла, — типа «ой, люли»), напротив, часты «узорчатые» затейливые мелодические распевы.

Строение куплета, включающего запев и припев, внутреннее соотношение музыкально-конструктивных функций его частей многообразно. Запев с припевом вместе могут не превышать структуры периода

а) если припев представляет собой повторение окончания запева-периода (например, его второго предложения — партизанская песня «По долинам и по взгорьям»);

б) если припев выполняет функцию дополнения (первая часть хора Глинки «Лель таинственный», хор сборщиц винограда из оперы Кабалевского «Мастер из Кламси»).

Очень распространена в народных песнях структура пары периодичностей, где первая периодичность есть запев, вторая — припев (при небольших масштабах построений такую структуру целиком можно рассматривать как период — например, в песне шинкарки из «Бориса Годунова»; при более развитых образуется простая двухчастная безрепризная форма).

В профессиональной массовой песне запев и припев нередко равны периодам, куплет в целом представляет собой простую двухчастную форму — безрепризную или репризную («Священная война» А. Александрова). Наконец, сами части куплета могут быть написаны в простых формах, целое же представляет собой сложную двухчастную форму. Таков «Марш энтузиастов»

---

[44] Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 172.

И. Дунаевского, где запев изложен в простой двухчастной форме, а припев — развитый период, «Гимн демократической молодежи» А. Новикова (обратный случай — шире развит припев, написанный в простой двухчастной репризной форме).

Если сравнивать запев и припев с точки зрения образности и тематизма, картина будет также достаточно разнообразной — от полного тематического единства (припев — повторение заключительной части запева) через сопоставление близких, оттеняющих друг друга музыкальных образов до яркого контраста (песня Сольвейг Грига).

Мы сознательно остановились подробно на вопросе о характере и функции припева в куплетной песенной форме. Дело в том, что влияние запево-припевной структуры проявляется не только в жанре и форме куплетной песни, а значительно шире. Функция припева — сжатого музыкального резюме или дополнения-отыгрыша может встретиться, в сущности, в любой вокальной форме. При неоднократном повторении такой «припев» приобретает значение дополнительного «сквозного» формообразующего фактора — добавочного рефрена, вносящего в форму черты «четного рондо». Он способен совмещать в себе разные основные и добавочные композиционные функции [45]. Однако генезис его обычно ясно ощутим и связан с прямым или косвенным влиянием жанра куплетной песни.

С таким случаем мы встречаемся, например, в хоре Танеева «Посмотри, какая мгла». Экспозиционный раздел хора, насыщенный полифоническим развитием, близок старинному модулирующему периоду типа развертывания. Подобно такому периоду, он имеет развитое дополнение на относительно самостоятельном тематическом материале, закрепляющее доминантовую тональность. Это дополнение, повторяющее начальные слова хора: «Посмотри, какая мгла в глубине долин легла», является текстовым и музыкальным рефреном, естественно возвращаясь (в главной тональности) после второй, разработочно-развивающей части хора.

Форма в целом близка, таким образом, старинной двухчастной с явно выраженными элементами сонатности. Однако Танеев придает ей особую стройность и замкнутость, внося элемент зеркальной репризности: после припева-дополнения (открывающего собой, строго говоря, уже кодовый раздел и приводящего к прерванному кадансу) появляется тематизм первого предложения. В результате общая композиция приобретает черты миниатюрной сонаты с разработкой и с зеркальной репризой, как формы второго плана, где рефрен-дополнение выполняет добавочную функцию побочной партии.

Многоплановая форма хора, несмотря на сравнительно скром-

---

[45] О соотношении основных и добавочных композиционных функций см.: Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы.

ные его масштабы, отличается свойственной Танееву продуманностью и логичностью[46].

Более сложно соотношение функций в «Хоре половецких девушек» из II акта «Князя Игоря»: дополнение, имитирующее инструментальный отыгрыш, проникает в сонатную форму без разработки в качестве «добавочного рефрена», появляясь как после главной, так и после самостоятельной побочной партии. Опора на жанр куплетной песни в этом хоре проявляется в том, что основа главной партии — запев, побочной — припев куплетной формы (экспозиция — первый, реприза — второй куплет); собственно, только тональные соотношения частей подчинены законам сонатности.

В «Плаче Ярославны» добавочный рефрен — гусельный отыгрыш — усложняет форму рондо. Аналогичное явление встречается в «Танце неженатиков» из балета С. Прокофьева «Каменный цветок» (в основе его лежит обработка народной песни «Дунюшка»). Бойкий инструментальный наигрыш не только разделяет основные части вокальной по природе рондообразной (двойной трехчастной) формы, но и неожиданно врывается «внутрь» частей. Такие внезапные вторжения, безусловно, усиливают комический эффект.

Необычное совмещение функций иногда возникает в концентрической форме, отражаясь на внутренней группировке ее частей по схеме аб вб а: раздел б соединяется с частями а и в наподобие припева. Такой пример встречается в песне Шуберта «Приют».

Припев — резюмирующее построение — нередко встречается и в инструментальных формах, прямо или косвенно связанных с песенным тематизмом (например, в симфониях Шуберта).

Куплетно-вариационная и куплетно-вариантная формы и их разновидности

Столь же широкое распространение получили различные виды варьированной куплетности. Среди них можно выделить два основных: куплетно-вариационную и куплетно-вариантную формы, исходя из разграничения понятий «вариация» и «вариант».

Под вариацией в широком смысле слова часто подразумевается любое видоизмененное повторение музыкальной мысли; в таком случае понятие «вариационность» оказывается шире понятия «вариантность» и включает в себя последнее. Однако

---

[46] Анализ жанрового генезиса формы хора позволяет избежать распространенной ошибки — упрощенно-безоговорочного определения ее как сонаты с зеркальной репризой — и проясняет «вторичность» этой формы и «первичность» иной.

с конца 50-х годов в советском теоретическом музыкознании все настойчивее высказывается мысль о том, что вариантность как метод развития обладает своей спецификой, и формы, основанные на этом методе, нуждаются в специальном рассмотрении [47].

КУПЛЕТНО-ВАРИАЦИОННАЯ ФОРМА

В этой форме вокальная мелодия остается без изменений (вокальная разновидность вариаций на мелодию ostinato, так называемые «глинкинские» вариации). Куплетно-вариационная форма получила довольно подробное освещение в нашей учебно-педагогической литературе [48].

Широко распространена она в русской классической и советской опере, тесно связанной с народно-песенными истоками.

В сольных вокальных произведениях при повторении куплетов композитор, оставляя без изменений песенную мелодию, варьирует инструментальное сопровождение, внося в него тонально-гармонические или фактурные изменения, нередко подчеркивая при этом те или иные детали поэтического образа и обогащая куплетную форму элементами сквозного развития. «Постоянная мелодия песни обобщает образ в целом, а перемены сопровождения вносят новые важные, но частные черты образа» [49]. Форму эту справедливо относят к виду «строгих вариаций».

Таковы многочисленные сольные и хоровые обработки подлинных русских народных песен, а также созданные композиторами в их стиле и характере (назовем хоры «Лель таинственный» и «Ах ты, свет Людмила» из оперы Глинки «Руслан и Людмила», Песню Марфы «Исходила младешенька» и величальный хор «Плывет, плывет лебедушка» из оперы Мусоргского «Хованщина», песню Садко «Ой ты, темная дубравушка» и «Колыбельную Волховы» из оперы «Садко», свадебную песню «Как по мостикам по калиновым» и песню дружины «Поднялася со полуночи» из «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, первую и третью песни Леля из «Снегурочки»).

Хоровые сочинения дают более богатые возможности для

---

[47] О вариантной форме как особом композиционном типе идет речь в следующих работах: Сосновцев Б. Вариантная форма.— В кн.: Научно-методические записки Саратовской консерватории. Саратов, 1957; Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967; Лаврентьева И. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта.— В кн.: От Люлли до наших дней. М., 1967. В учебно-педагогической литературе этот вопрос получил детальное освещение в кн.: Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма.

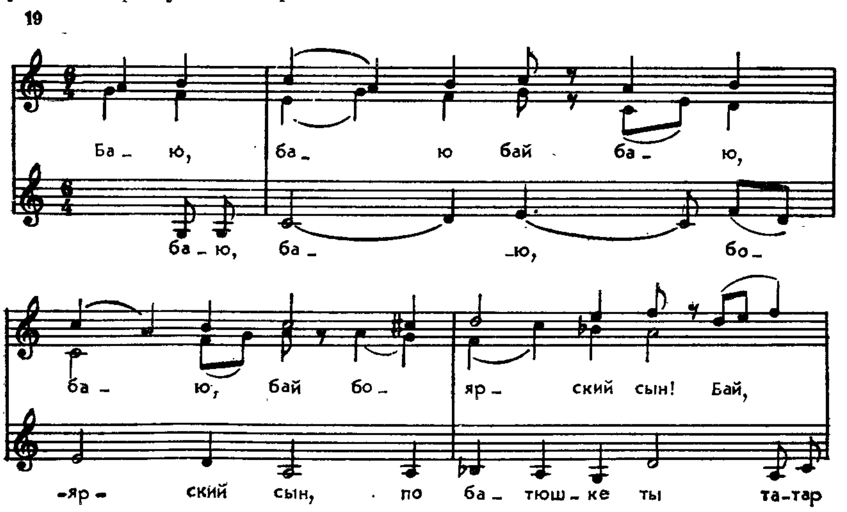
[48] Назовем в первую очередь учебники: Мазель Л. Строение музыкальных произведений; Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма, а также книгу: Протопопов В. Вариации в русской классической опере. М., 1957.

[49] Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма, с. 152.

варьирования: наряду с тонально-гармоническими[50] и фактурными изменениями громадное значение в них приобретает обычно полифоническое варьирование в партии хора (подголосочная, имитационная или контрастная полифония), к которой могут еще прибавляться реплики отдельных действующих лиц или новых хоровых групп, создавая в целом сложную многослойную полифоническую ткань. Такова динамичная песня Михайлы Тучи с хором — кульминационный пункт сцены псковского веча в опере Римского-Корсакова «Псковитянка». Замечательным образцом аналогичной формы является «Хор поселян» из оперы «Князь Игорь» с его тонким и художественно точным воспроизведением русской подголосочной полифонии и удивительно цельной формой, создаваемой динамической волной с постепенным подключением голосов[51].

Сама остинатная мелодия может передаваться от одной группы голосов к другой, меняя тембровую окраску, а иногда и тональность. Так построен хор «Татарский полон» Римского-Корсакова, представляющий собой обработку русской народной исторической песни. Оригинальность художественного решения этих вариаций заключается также в том, что композитор, желая конкретно отразить в музыке сюжетное развитие, вводит в соответствующем куплете контрапунктом к основной песенной теме новую тему в характере колыбельной, создавая своеобразную «жанровую полифонию»:

19



[50] Отметим особенно свежий и интересный прием: «инотональное» освещение мелодии, сохраняющей неизменную высоту,— таков четвертый куплет «Персидского хора» из «Руслана и Людмилы», гармонизованный Глинкой в тональности до-диез минор — параллельной к основному ми мажору.

[51] Подробный анализ двух последних хоров, как и ряда аналогичных образцов, содержится в упоминавшейся работе В. В. Протопопова «Вариации в русской классической опере».

На основе нового жанра выделяется целая группа куплетов-вариаций (с шестой по восьмую включительно, девятая носит переходный «бифункциональный» характер, одновременно завершая предыдущую группу и открывая последующую, репризно-разработочную). Поскольку эта группа вариаций выделена также и тонально (до мажор при главной тональности соль мажор), а в конце хора «колыбельная» возвращается, звуча подчеркнуто устойчиво на фоне тонического органного пункта в главной тональности, — куплетно-вариационная форма хора обогащается принципами сонатной формы, приобретая особую стройность и завершенность.

Объединение вариаций в группы в анализируемом хоре имеет тот же смысл, что и в инструментальных вариационных циклах: сама тема песни мала по масштабам (четыре такта в шестичетвертном размере), количество проведений ее сравнительно велико (за темой следует четырнадцать вариаций), поэтому группировка помогает преодолеть расчлененность формы. Особая прочность и внутренняя спаянность каждой из четырех групп (с первой по пятую, с шестой по девятую, с десятой по одиннадцатую и с двенадцатой по четырнадцатую вариации) достигается единым в каждой группе принципом сквозного динамического и фактурного развития с кульминацией в последней вариации. Центральная кульминация всего произведения приходится на третью группу вариаций — наиболее драматический момент текста («Дочка матери повалилася, повалилася во резвы ноги: „Не спознала я тебя, родную! Ты беги-ко, мать, во святую Русь“»), ознаменованный единственным расширением в форме, внутренним тональным сдвигом в теме (ля минор — соль минор), то есть отступлением от принципа строгих вариаций.

Надо заметить, однако, что ни одна из кульминаций не имеет существенного превосходства над другими в отношении динамики, — и в этом сказывается характерная для русских эпических жанров «рассредоточенность» динамического профиля [52].

Очень интересный образец представляет собой также хор «Плывет, плывет лебедушка» из оперы Мусоргского «Хованщина». Светлый женский хор — славление князя Хованского — выполняет в данной ситуации особую драматургическую функцию, оттеняя и усиливая последующую драматическую кульминацию — развязку одной из линий: с последними звуками песни Хованского убивают на пороге трапезной палаты. Вариационные изменения в оркестровом сопровождении куплетов отражают в данном случае не только смысловую сторону текста (торжественно-маршевый характер третьего куплета на словах «Пошел ходить с лебедушкой»), но и, что еще важнее, выявляют скрытое

---

[52] Об этом свойстве русских эпических жанров см. в кн.: Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957, глава «Динамические принципы „Камаринской“».

нарастающее драматическое напряжение сценической ситуации (хроматизация гармоний в четвертом куплете, приходящая на смену чистой диатонике, учащение ритмической пульсации, зловещее тремоло в оркестре и т. п.), психологически подготавливая тем самым кульминационный драматический перелом.

Куплетно-вариационная форма на мелодию ostinato встречается не только в своем «чистом», довольно простом виде; на ее основе могут возникать и более сложные композиции. Две песни могут соединяться в двойные вариации с поочередным проведением куплетов той и другой или же объединением их в более крупные группы. Так, в «Свадебном обряде» из «Снегурочки» Римский-Корсаков поочередно варьирует две народные песни — «Как не пава-свет по двору ходит» (из песен на девичнике) и «Как за речкою, да за быстрою» (величальная холостому). На основе внутренней группировки вариаций, развитого тонального плана и ясного динамического профиля композитор создает удивительно целостную и стройную форму. Наряду с рондообразностью, возникающей вследствие чередования песен, в ней присутствуют также черты зеркальной симметрии (концентричности).

Приводим схему вариационной формы «Свадебного обряда»:
Тема а — женская песня «Как не пава»
Тема б — мужская песня «Как за речкою». Каждый куплет равен четырем тактам.

орк. вступл. — реприза, кода

б — $а_1а_2а_3а_4$ — $б_1$ — $а_5а_6$ — $б_2б_3$ — $а_7б_4б_5$ — $а_8а_9а_{10}а_{11}$ — $а_{12}$

h — D — h — G (e) — e — D — e G (e) — h

В центре композиции находятся два проведения мужской песни в тональности ре мажор, их окружают два внутренних «малых» круга — вариации на женскую песню в ми миноре и мужскую в параллельно-переменном соль мажоре — ми миноре (всего по три вариации с равным общим количеством тактов — двенадцать); наконец, замыкает форму большой «внешний круг» — по четыре вариации на женскую тему в главной тональности. Оркестровому вступлению отвечает кода.

Однако эта удивительно уравновешенная и гармоничная симметрия сочетается с ярко выраженным сквозным динамическим развитием. Кульминация в последней репризной группе вариаций на тему женской песни усилена органным пунктом на доминанте главной тональности и максимально развитой хоровой полифонией (впервые появляется контрапунктическое сочетание женского и мужского хоров с разными темами).

О жизнеспособности «глинкинской» куплетно-вариационной формы свидетельствует применение ее советскими композитора-

ми, обычно также при обращении к песенным жанрам. При этом обновляются приемы варьирования, выразительные средства, особенно гармонический язык, но сам тип формы сохраняется.

Таков, например, начальный раздел «Маленькой кантаты»[53] («Девичьи частушки») из оперы Р. Щедрина «Не только любовь», объединяющий три куплета с остроумно и оригинально варьированным сопровождением: в третьем куплете бывший инструментальный отыгрыш становится фоном для частушечной мелодии, а ее бывшее сопровождение приобретает характер и функцию отыгрыша.

Итак, несмотря на всю простоту, описанная форма обладает богатыми возможностями. Этим объясняется и достаточно широкая сфера ее применения — от незамысловатой сольной песни до развитой и значительной в драматургическом отношении хоровой оперной сцены.

КУПЛЕТНО-ВАРИАНТНАЯ ФОРМА

В этом типе композиции варьированию подвергается в первую очередь именно вокальная мелодия. Форма эта гораздо менее изучена и нуждается, на наш взгляд, в специальном освещении.

Кратко перечислим основные отличительные признаки вариантности: вариант подразумевает мелодические изменения (варьироваться могут и высотная и ритмическая стороны мелодии), но, в отличие от орнаментальной вариации, сохраняет мелодическую цельность; мелодия не дробится, не «распыляется» в фигурациях благодаря сохранению ритмического подобия теме, общей с темой единице ритмики.

В отличие от строгой вариации, вариант допускает структурные и масштабные изменения, увеличение или уменьшение протяженности. В отличие от жанрово-характерных вариаций, варианты сохраняют образное и жанровое единство.

Следствием всего этого является относительное равноправие, равнозначность варианта и темы, тогда как вариация — явление в большей мере производное, вторичное, подчиненное теме.

Генезис вариантных форм — вокальная музыка; вариантность позволяет сохранить плавность и напевность мелодии, структурную цельность крупных построений, в отличие от разработочного метода развития.

Как и куплетно-вариационная, куплетно-вариантная форма заключает в себе богатейшие возможности. Сочетание ясности, четкости строения, обобщенности с гибкостью, способностью к многообразным изменениям, возможностью следовать за текстом и воплощать в музыке детали поэтического образа делает ее одной из распространеннейших форм вокальной музыки. Гро-

---

[53] Этот раздел в свою очередь является рефреном общей рондообразной композиции «Маленькой кантаты».

мадное место занимает она в песенном творчестве Шуберта, Малера. Из советских композиторов к ней очень охотно обращается Г. Свиридов.

Как мы уже сказали, в любой вариантной форме изменению подвергается прежде всего мелодическая сторона. Однако общее соотношение постоянных и изменяемых факторов в разных видах вариантных форм различно.

На основе общей классификации вариационных форм, данной В. В. Протопоповым в работе «Вариационные процессы в музыкальной форме», можно выделить две основные разновидности куплетно-вариантной формы:

1. Форма, в которой основным постоянным фактором является структура куплета в целом и его метро-ритмическая основа (ритмический рисунок) при обязательных изменениях мелодико-интонационной и тонально-гармонической стороны (в том числе возможной смене тональности). Сходство с первоначальным изложением сохраняется в той или иной степени на всем протяжении куплета. Пользуясь термином В. В. Протопопова, ее можно было бы назвать вариантностью «тожественного» типа.

2. Форма, в которой от куплета к куплету сохраняется лишь начальное интонационно-тематическое зерно, а дальнейшее вариантно-продолжающее развитие осуществляется в каждом куплете по-разному (по классификации и терминологии В. В. Протопопова — вариантность типа «прорастания»).

Примером куплетно-вариантной формы первого типа может служить хор Г. Свиридова «Как песня родилась» или «В том краю» из «Поэмы памяти С. Есенина», примером второго — «Гретхен за прялкой» Шуберта или «Романс Полины» из «Пиковой дамы» Чайковского.

Важнейшей чертой как куплетно-вариационной, так и куплетно-вариантной формы является их способность к сквозному развитию. Степень изменения отдельных куплетов может быть различна; на этой основе варьированная куплетность (как и любая вариационная форма) обогащается принципами контраста и репризности. Благодаря внутренней группировке куплетов, она приобретает черты различных форм «второго плана» до сонатной включительно (см. приведенный выше анализ хора Римского-Корсакова «Татарский полон»).

Отличия куплетно-вариантной формы от инструментального вариационного цикла заключаются в том, что куплетов, как правило, значительно меньше, чем инструментальных вариаций, и поэтому слияние куплетно-вариантной формы с другими формами оказывается порой настолько тесным, что не всегда можно разграничить закономерности первого и второго планов. При ощущении куплетности как *генезиса* формы, *результатом оказывается синтетическая форма с ярко выраженными признаками простой или слож-*

ной трехчастной, двухчастной, рондо и т. п. В том или ином конкретном случае перевес «количественных» признаков может приходиться как на куплетно-вариантную, так и на иные формы.

Изменения куплетов вызываются, разумеется, конкретными художественными задачами. Можно выделить следующие случаи.

1) Формы, основанные на существенном изменении среднего куплета-варианта или группы куплетов, что вносит образный контраст, и на близости заключительных куплетов начальным. Возникает та или иная разновидность трехчастной формы с вариантной серединой и репризой. Например: Шуберт — «Постоялый двор», «У ручья», «Застывшие слезы» — черты простой трехчастной; «Благодарность ручью», «Мельник и ручей» — черты сложной трехчастной. Примеры синтеза куплетно-вариантной формы с трехчастной встречаются в произведениях советских композиторов — таково вступление к опере «Виринея» С. Слонимского, первая часть хора «Ковыль» Ю. Сахновского, в целом написанного в двухчастной контрастно-составной форме, произведения Г. Свиридова — песня «Любовь» на слова С. Есенина, «Я последний поэт деревни» из «Поэмы памяти С. Есенина», «Ворон к ворону летит» из «Шестнадцати песен для баса».

2) Неоднократные изменения и возвращения к первоначальному облику куплета вносят в форму черты рондообразности. Аналогичный результат возникает в куплетно-вариантной форме «типа прорастания» тогда, когда начальная стабильная часть куплета довольно самостоятельна и значительна по масштабам — предложение или период, — а вторая, изменяемая часть каждый раз существенно обновляется. Такой случай встречаем в песне Шуберта «Гретхен за прялкой», песне Свиридова «Мы встретились с тобою в храме» из «Петербургских песен» на слова А. Блока.

3) Формы, основанные на более существенном изменении заключительной строфы или группы строф (что может быть вызвано желанием подчеркнуть итоговую мысль стихотворения, контрастно оттенив ее). В результате возникают:

а) формы, близкие безрепризным двухчастным — простой (Шуберт — «Бодрость») или сложной (Шуберт — «Засохшие цветы»);

б) форма, близкая к «бар-форме» а а б (Шуберт — «Блуждающий огонек»);

в) куплетно-вариантная форма с относительно-самостоятельной кодой-вариантом (Шуберт — «Путевой столб», Свиридов — «Край ты мой заброшенный» из «Поэмы памяти Сергея Есенина», «История про бублики и про бабу, не признающую республики» из «Шестнадцати песен для баса»).

4) Наконец, непрерывное сквозное развитие (мелодическое, ладо-гармоническое и тональное) от куплета к куплету может приблизить куплетно-вариантную форму к сквозной. Отличие

такой куплетно-вариантной формы от собственно сквозной заключается в том, что от начала до конца сохраняется строфическое членение, возможное, но не обязательное в сквозной форме, и отдельные части формы имеют между собой вариантную связь (то есть сохраняют признаки вариантности). Таким образом, форма в целом обладает, как правило, большей степенью внутреннего тематического единства, нежели durchkomponiertes Lied. Таковы песни Шуберта «Стой», «Последняя надежда» [54].

Вариации на выдержанную мелодию и куплетно-вариантная форма не отделены друг от друга непроходимой стеной. Встречаются случаи, когда в одном и том же произведении один принцип варьирования сменяется другим — при этом чаще в начальных куплетах мелодия сохраняется неизменной, а далее и она подвергается вариантным изменениям. Так строится, например, песня гусляра «Из-за озера Яра глубокого» из второго действия оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. В двух первых куплетах варьирование затрагивает лишь сопровождение. В третьем куплете мелодия также вовлекается в общий поток развития, сурово-сосредоточенная декламация несколько смягчается вариантными мелодическими распевами. Аналогичный переход от строгих вариаций на мелодию ostinato к более свободной вариантной форме встречается в хоре Гречанинова «Лен».

Интересный пример синтеза той и другой формы представляет собой комический дуэт Скомороха и Старого деда из первого действия оперы Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Форма дуэта — двойные вариации (каждый персонаж представлен своей темой), чередующиеся по схеме а б $а_1б_1а_2б_2$ и т. д. Контраст подчеркивается и различными приемами варьирования; в речитативных репликах Скомороха мелодия остается неизменной, варьируется лишь сопровождение, тогда как более мягкий и распевный мелодический строй ответов Старого деда вызывает богатое вариантное развитие.

В творчестве советских композиторов куплетно-вариантная форма получила большое распространение. В целом ей, пожалуй, отдается большее предпочтение, нежели вариациям остинатного типа. Ярким примером может служить одна из удачных опер последних лет — «Виринея» С. Слонимского, опера, где народно-хоровые сцены являются едва ли не самой большой удачей композитора. В подавляющем большинстве из них куплетно-вариантная форма служит либо формой целого номера (вступление, хоровой антракт «Метель», прощанье с Виринеей), либо формой одного из важнейших его разделов (хоровой антракт «Трепак», «Песни на чугунке»).

---

[54] Именно синтез разных принципов формообразования приводит к тому, что форма одной и той же песни в разных работах иногда определяется по-разному. Однозначное определение таких форм в сущности невозможно; анализ их необходимо делать только с учетом взаимодействия обоих принципов.

В небольших по масштабам хорах — вступлении, прощаньи с Виринеей, построенном на той же теме, куплетно-вариантная форма довольно проста. Становясь же формой развернутого хорового номера, она сильно усложняется и трансформируется, обогащаясь контрастными тематическими сопоставлениями. Так, в хоровом антракте «Метель», воплощающем обобщенный образ разгулявшейся народно-революционной стихии, сам начальный куплет — исходная тематическая основа формы — представляет собой сложную двухчастную структуру типа запев — припев (запев излагается солистом и группой басов, припев — полным смешанным хором). Однако каждый из этих разделов в свою очередь содержит внутренний контраст. В первом разделе это контраст собственно запева солиста и «внутреннего» «малого» припева («Не спьяна гудит деревня»). Второй раздел имеет в свою очередь внутренний припев-дополнение («Снег! Снег! Снег! На всем белом, на всем белом свете снег...»).

Но усложнения касаются не только структуры самого куплета: три последующих куплета-варианта очень далеко отходят от первого. Композитор свободно изменяет их, сокращая то одну, то другую из составных частей куплета (во втором куплете совсем нет «большого» припева, в третьем сильно сокращен «малый» припев).

Тональный план всего антракта в целом разомкнут. С одной стороны, это отвечает его общей композиционной функции громадной связки между двумя картинами. С другой стороны, логика тонального развития подчинена в нем определенной выразительной задаче — «сквозному» росту динамики соответствуют тональные сдвиги (фа, соль, ля-бемоль, ля). Последнее проведение «большого» припева в ритмическом увеличении и замедленном темпе превращается в яркую кульминацию этой динамичной народной сцены, свидетельствующей о плодотворном развитии традиций Мусоргского. Между куплетами, а иногда и внутри них композитор свободно вводит реплики отдельных действующих лиц, добиваясь живости, реалистичности всей сцены. Эти реплики также усложняют и обогащают исходную песенную куплетно-вариантную форму.

Идя по пути нарастания внутренних изменений в куплетно-вариантной форме, мы вплотную подошли к сквозной вокальной форме, специальное рассмотрение которой составит содержание следующего раздела.

Сквозная вокальная форма и ее разновидности. О взаимодействии принципов куплетности и сквозного развития

Несмотря на громадное распространение сквозной формы в вокальной музыке, ей до сих пор почти не уделялось внимания в теории музыки. Причины такого положения вещей понятны:

сквозная форма — наиболее свободная из всех существующих вокальных форм, наиболее индивидуализированная, основанная на непрерывном обновлении и сквозном развитии [55], в наибольшей степени зависящая от текста, — и обнаружить ее общие скрытые закономерности нелегко. Многообразие и индивидуальность сквозных форм оказываются в известной мере препятствием для научно-теоретических обобщений.

В учебной литературе, где сквозной форме посвящаются небольшие разделы (учебники анализа форм Э. Праута [56], Х. Лейхтентритта [57], советский учебник под ред. Ю. Тюлина), описания формы ограничиваются констатацией ее свободы в зависимости от текста (например, в учебнике «Музыкальная форма» под ред. Ю. Тюлина говорится: «В некоторых случаях взаимосвязь музыкального развития и развития содержания текста настолько сильна, что собственно музыкальные закономерности формообразования становятся в прямую зависимость от структуры текста») [58]. Но при этом основные задачи — выявление специфических музыкальных закономерностей, приемов внутреннего объединения, типизация и классификация сквозных форм в этой литературе не только не решались, но даже почти не ставились [59]. Даже сам термин durchkomponiertes Lied в зарубежных работах не имеет точных определений и применяется к разным по существу и по структуре явлениям. Так, например, Праут относит к сквозной форме все песни из цикла Шуберта «Прекрасная мельничиха», хотя большинство из них написано в куплетно-вариантной форме.

Упрощенным представляется определение durchkomponiertes Lied, данное в «Музыкальном словаре» Г. Римана,— как формы, где для каждой новой строфы пишется новая музыка; такое определение прямо связывает сквозную форму со строфической структурой текста. В действительности подобная связь представляет собой один из возможных случаев и притом не слишком частый.

Анализ соотношения строфической структуры текста и музыкальной формы приводит к выводу, что части сквозной формы лишь эпизодически совпадают со строфическим членением стихотворения; внутренние грани музыкальной формы определяются большей частью образно-смысловой стороной текста.

---

[55] В учебнике «Музыкальная форма» под ред. Ю. Тюлина ей дано следующее определение: «Сквозной называется форма вокальной музыки, основанная на свободном музыкальном развертывании» (см. в кн.: Музыкальная форма. Ред. Ю. Тюлин. М., 1974, с. 326).

[56] Праут Э. Прикладные формы. М., б. г., с. 272.

[57] Leichtentritt H. Musikalische Formenlehre. Leipzig, 1948.

[58] Музыкальная форма, с. 326—327.

[59] Из известных автору работ исключение составляет специальное исследование — дипломная работа Г. Ковриги и опубликованная на ее материале статья: Коврига Г. Сквозная форма в песнях Шуберта.— В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2. М., 1972.

В этом заключается вторая причина, по которой общее определение сквозной формы как «строфической» нам представляется неудачным. Название «сквозная строфическая форма» целесообразно, на наш взгляд, применять лишь по отношению к той частной разновидности сквозных форм, где строфическая структура текста действительно определяет собой все внутренние грани музыкальной формы, основанной в целом на принципе непрерывного обновления и развития музыкального материала. Таковы, например, «Лесной царь» Шуберта, хоры «Звезды меркнут» В. Калинникова, «Ответ на послание Пушкина» В. Мурадели и т. п.

Сквозная форма возникла из потребности следования музыки за развитием сюжета. Более, чем в какой-либо другой форме, здесь используются картинно-живописные возможности музыки и ее способность усиливать эмоциональную сторону текста. Не случайно большое внимание этой форме уделяли те композиторы, которые были особенно чутки к тончайшим оттенкам образов текста и психологического подтекста, — Шуберт, Мусоргский. В сквозных формах написано большинство песен Листа, что естественно вытекает из общих эстетических позиций композитора. Большое место заняла эта форма и в музыке конца XIX — начала XX века, особенно в жанре так называемых «стихотворений с музыкой», получившем распространение в творчестве Вольфа, в русской музыке — у Метнера, Прокофьева, Гнесина, Черепнина, отчасти Рахманинова, Танеева[60], и в вокальных произведениях на прозаические тексты (например, «Гадкий утенок» Прокофьева).

При анализе произведений в сквозной форме прежде всего встает вопрос о соотношении закономерностей, диктуемых текстом и чисто музыкальных (имманентных законов музыкальной формы). В разных видах сквозных форм это соотношение бывает различным.

Любая сквозная форма основана на принципе непрерывного обновления музыкального материала соответственно движению текста. Однако композитор может отражать в музыке образы текста с большей или меньшей степенью детализации. Степень слитности или фрагментарности частей формы, их контрасты, масштабы и структурная оформленность могут сильно отличаться друг от друга. В связи с этим в сквозных формах можно выделить три ведущих метода тематического развития:

1) контрастное развертывание,
2) контрастное сопоставление,
3) единое непрерывное развитие.

---

[60] О значении этого жанра в русской музыке начала XX века см.: Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерной вокальной музыке начала XX века.— В кн.: Русская музыка на рубеже XX века.

В некоторых произведениях тот или иной метод развития бывает выдержан в «чистом виде» от начала до конца, хотя встречаются формы, где можно говорить о преимущественном преобладании того или иного принципа или о сочетании принципов первого и второго и т. п.

На основе преобладания того или иного из них возможна классификация самих сквозных музыкальных форм [61].

Первый тип — форма, основанная на принципе контрастного развертывания, представляет собой чередование небольших и, как правило, структурно не оформленных эпизодов-фрагментов, речитативных и ариозных. Такая форма «текуча» и многоэлементна по своему тематизму. Этот тип формы чрезвычайно характерен, например, для баллад раннего Шуберта («Кубок» на текст Шиллера, «У озера» на слова Майрхофера, «Ожидание» на слова Шиллера и другие). В текстах баллад спокойно-повествовательное описание «от автора» сменяется развертыванием драматических событий, монологами и диалогами действующих лиц. Любой поворот действия — появление нового героя или сюжетной ситуации, смена авторского описания обращением от первого лица и т. п. — все это вызывает появление новых музыкальных образов и обновление всех средств выразительности — тематизма, фактуры, ладотональной окраски, частую перемену темпа и т. д.

В этом типе формы музыка наиболее детально следует за сменой образов текста; в наибольшей степени используются ее иллюстративные возможности. Чисто музыкальное единство формы невелико: может не быть объединяющей главной тональности, характерна частая смена фактуры, темпа, типов мелодики. Именно здесь можно говорить порой о «вторичности» чисто музыкальных закономерностей, о подчинении их сюжетно-смысловому развитию. Объединяющим фактором в ней служит прежде всего сам текст, развитие сюжета.

Недостаточность обобщающего музыкального тематизма, фрагментарность такой формы, безусловно, затрудняют ее восприятие. Однако неверно было бы утверждать, что закономерности самостоятельной музыкальной организации в ней совершенно отсутствуют. (О факторах музыкального единства ее будет сказано ниже.)

Этот тип формы оказался исторически устойчив и вне жанра романтической баллады. Он встречается, например, в некоторых песнях Листа (второй, более поздний вариант песни «Тот, кто свой хлеб в слезах не ел», «Всюду тишина и покой»), в творче-

---

[61] Это деление и терминология содержатся в указанных работах Г. Ковриги. Типы сквозиых форм, сложившиеся в вокальном творчестве Шуберта, оказались исторически устойчивыми, поэтому данная классификация, хотя оиа, как и любая другая, до известной степени условна, представляется иам удобной в качестве общей классификации сквозных форм.

стве Мусоргского («Колыбельная» из цикла «Песни и пляски смерти»), в современной музыке. К нему можно отнести хор Ф. Пуленка на стихи П. Элюара Tous les droits (в русском переводе — «Все это ты» [62]). Тонкое лирическое стихотворение Элюара насыщено яркими и неожиданными контрастами, и музыка гибко выражает внутренние смысловые сдвиги сменой тематизма, фактуры, гармонического склада. При этом форме в целом придано большое единство благодаря репризности и элементам зеркальной симметрии (концентричности).

Второй тип — форма, основанная на принципе контрастного сопоставления, — представляет собой чередование контрастных эпизодов более крупных и внутренне оформленных, иногда соединяемых между собой речитативными связками. Контрасты разделов здесь также весьма значительны. но нет такой фрагментарности, как в первом типе; композитор объединяет более крупные части стихотворения, выдержанные в определенном настроении или повествующие об определенном событии, в целостные музыкальные эпизоды, контрастно сменяющие друг друга.

По характеру контраста между разделами эта форма может приближаться к контрастно-составной, отличаясь от нее меньшими размерами частей (как правило, не выходящих за пределы периода), меньшей их самостоятельностью и бо́льшим количеством (в ранних балладах Шуберта таких разделов может быть более десяти, позже количество их сокращается, а внутреннее единство формы возрастает — песни «Скиталец» на слова Шмидта из Любека, «Предчувствие воина» на слова Рельштаба).

Однако если контрастно-составная форма имеет непосредственные связи с циклической, то в сквозной вряд ли можно говорить о контрастах циклического типа. В некоторых случаях провести абсолютную грань между сквозной формой типа контрастного сопоставления и контрастно-составной довольно трудно; примером такой сквозной формы, приближающейся к контрастно-составной, является «Раек» Мусоргского.

Примеры сквозных форм второго типа — песня Шуберта «Жалоба девушки» на слова Шиллера, с некоторыми оговорками к ним можно отнести песню Мусоргского «Полководец», песню «В углу» из его же цикла «Детская», романс Листа «Лорелея».

Довольно часто, как мы уже говорили, встречаются формы смешанного типа, в которых имеются оба указанных принципа развития. Таковы баллады Шуберта «Монахиня» на слова Хельти, «Певец» на слова Кеннера, «Адельвольд и Эмма» на слова Бертранда, «Порука» на слова Шиллера и другие.

Смешанный тип встречается и в песнях Мусоргского.

Наконец, третий тип — бесконтрастная форма, основанная на принципе непрерывного развертывания — обла-

---

[62] См.: Пуленк Ф. Хоры без сопровождения. М., 1968.

дает большей степенью слитности, единства фактуры и мелодического развития. Такая форма встречается в песнях, чаще всего небольших по масштабам, написанных на лирические стихотворения, как правило, не имеющие сюжетного развития и не требующие такой коренной смены музыкальных образов; речь может идти скорей о внутренних довольно тонких «образных модуляциях», смене оттенков психологического состояния.

Внутри формы могут встречаться каденции — половинные и полные, которые разграничивают отдельные разделы, связанные, однако, фактурной, темповой, мелодико-тематической однородностью.

Образцы таких форм — песни Шуберта «Первая любовь» на слова Феллингера, «Лиана» на слова Майрхофера, «Фрагмент из Эсхила» на слова Майрхофера, две «Песни арфиста» на слова Гете. Этот тип формы достаточно часто встречается в песнях Мусоргского, что связано с характерным для композитора принципом вариантно-продолжающего развития («прорастания») на основе единого тематического зерна. Таковы песни «Сиротка», баллада «Забытый», песни из цикла «Детская» — «С няней», «Тяпа»; близок к этому типу «Семинарист», хотя в последнем процесс вариантно-продолжающего развития приводит и к появлению контраста.

К аналогичному типу сквозных форм относится хор Вик. Калинникова «Звезды меркнут», где, несмотря на довольно большое количество разделов, соответствующих шести строфам стихотворения, глубокое внутреннее единство достигается единообразием ритмического рисунка, интонационной близостью всех частей. Композитор стремился создать единую по эмоциональной окраске картину утреннего пробуждения природы.

К нему можно отнести также другой из упоминавшихся хоров Пуленка «A peine défigurée» (в русском переводе — «Грусть»). Это стихотворение Элюара проникнуто единым настроением, в пределах которого музыка тонко отражает в постоянной легкой смене красок, штрихов почти неуловимую зыбкость и изменчивость поэтических образов.

Уже упоминалось, что обязательным фактором художественного единства произведений, написанных в сквозных формах, является сюжетно-смысловое или образно-эмоциональное *единство текста*. Каковы же, однако, *принципы собственно музыкального единства сквозных форм*?

Решение последней задачи представляет для композитора довольно значительные трудности, так как требует преодоления некоторых свойств самой формы. Однако даже в таких произведениях, как ранние баллады Шуберта — крупных формах, основанных на контрастном развертывании или контрастном сопоставлении, композитор пытается внести те или иные музыкально-объединяющие факторы. С этой целью используется прежде всего *принцип репризности* не только там, где в тексте

есть прямое повторение слов, но и там, где возникает сходная или близкая ситуация. Так, в балладе «Кубок» в связи с неоднократной повторностью в сюжетной ситуации периодически возвращаются несколько характерных рисунков аккомпанемента, изображающих шум моря, и, кроме того, в музыке точно повторяется небольшой эпизод, когда царь вторично бросает кубок в море.

Историческое развитие сквозных вокальных форм в целом шло по линии возрастания их внутреннего образного и тематического единства.

Довольно распространен в сквозных формах принцип репризного замыкания (при отсутствии текстовой репризы), несмотря на явное, казалось бы, противоречие его основному требованию сквозных форм — следованию музыки за текстом. Однако именно сквозная форма с ее внутренней свободой, более чем какая-либо другая, нуждается в наглядном и эффективном средстве замыкания, каким является реприза. Конечно, в подавляющем большинстве случаев речь идет не о точной репризе, повторяющей целиком крупный раздел формы, а о более широко понимаемой репризности — возвращении первоначального тематизма, тональности или какого-либо фактурного элемента. Это может быть реприза только инструментального сопровождения. Иногда она ограничивается лишь кратким напоминанием начального тематического зерна (баллада Мусоргского «Забытый»).

В песне «Скиталец» Шуберта краткая музыкальная реприза (одно предложение) соответствует текстовой.

В «Лесном царе» присутствует тематическая, тональная и фактурная реприза (правда, только в фортепианной партии, вокальная мелодия при этом развивается по-иному) — на первый план вновь выходит образ фантастической скачки.

Замыкание сквозной формы репризностью характерно для песен Листа «Тот, кто свой хлеб в слезах не ел», «Всюду тишина и покой», «Лорелея», «Три цыгана»; в последней повторяются в конце в зеркальном порядке даже два начальных эпизода, что придает форме черты концентричности. Встречается оно у Мусоргского («Семинарист», «Сиротка», «Поехал на палочке»). Даже в «Гадком утенке» Прокофьева, написанном на прозаический текст сказки Андерсена, в конце возвращается в сопровождении тематизм и фактура начального раздела. Это оправдано в смысловом отношении, так как в тексте есть описание летнего пейзажа, и слова — «солнце ласкало его, сирень склонялась перед ним...» — в чем-то перекликаются с началом сказки: «Как хорошо было в деревне! Солнце весело сияло, рожь золотилась...» и т. д. Картина расцвета природы в конце (соответствующая и преображению героя) воспринимается, таким образом, как свободная динамизированная реприза.

Однако часто проявления репризности не ограничиваются

повторением в конце формы начального тематического материала. Форма скрепляется многократным повторением того или иного элемента, обладающего музыкально-тематической характерностью; таким образом, в сквозную форму проникает принцип сквозной рефренности (баллады Шуберта «Кубок», «Лесной царь», «Колыбельная» Мусоргского из «Песен и плясок смерти» и другие). При этом повторяющийся элемент может быть очень небольшим характерным оборотом (в этом случае его можно было бы назвать «микрорефреном») — таковы «лейтаккорды» смерти в «Колыбельной» Мусоргского и ее «припев» — «баюшки, баю, баю». Впервые этот оборот появляется с ее приходом (на словах «Полно пугаться, мой друг») и повторяется четыре раза.

В «Гадком утенке» «микрорефреном» является мелодический и гармонический оборот, который впервые появляется на словах: «это оттого, что я такой гадкий» и затем в варьированном виде звучит еще три раза, завершая в конце все произведение.

И в «Колыбельной», и в сказке Прокофьева «микрорефрен» появляется в качестве заключительного оборота, каждый раз заканчивая тот или иной раздел формы. Здесь мы по существу имеем дело с уже знакомым нам по куплетно-вариантной форме и общим с ней приемом «рефренного окончания» («каденции — рифмы», по терминологии В. В. Протопопова). Само «ударное» положение этого оборота в форме приковывает к нему внимание.

Еще ярче проявляется принцип рондообразности в сквозной форме «Семинариста» Мусоргского; здесь можно говорить о рондообразной форме, как форме второго плана. Смысловой музыкально-варьируемый рефрен ее — зубрежка латинских глаголов — свободно прослаивает всю «сценку», чередуясь с воспоминаниями об «искушении» в разных его стадиях. Форма развертывается путем сопоставления двух интонационно-тематических пластов — быстрых репетиций (повторение латинских глаголов) и широкораспевного тематизма, развиваемого путем вариантного «прорастания» (вариантно-продолжающего развития) в эпизодах-воспоминаниях. Развитие уводит далеко от начального тематизма (кульминация удаления — в «молитвенном» эпизоде), что в свою очередь вызывает необходимость репризы — тональной и тематической (вариантной). Таким образом, несмотря на сквозную форму, точно следующую за текстом, «Семинарист» обладает удивительным музыкальным единством — тематическим, тональным, конструктивным (композиция приобретает черты сложной трехчастной формы с динамизированной репризой), и в этом отношении типичен для сквозных форм Мусоргского.

Немаловажным фактором единства сквозных форм являются интонационно-тематические связи ее частей. Мы проследим такие связи на примере анализа «Полководца» Мусоргского и романса Рахманинова «Вчера мы встретились».

Важнейшее объединяющее значение в сквозной форме имеет тональная организация.

Не во всех произведениях в сквозных формах обязательна единая тональность. В крупных балладах Шуберта (особенно в раннем периоде), иногда у Мусоргского («Полководец») встречаются разнотональные начала и окончания, иногда в довольно далеких соотношениях. Возникает аналогия с оперной сценой, где на большом протяжении при частой смене сюжетных событий, разнохарактерных эпизодов отсутствие тональной репризы не ощущается как недостаток формы. Такова песня Шуберта на текст Шиллера «Sehnsucht», «Баллада» на текст Кеннера и другие. Но и в этих случаях всегда чувствуются логические закономерности тонального развития, взаимообусловленность и связность перехода из одной тональности в другую; резкие тональные сдвиги обычно вызваны содержанием и служат определенным художественным задачам.

Иногда встречается периодическое возвращение главной тональности, как в рондообразных формах. Баллада Шуберта «Певец» заканчивается возвращением музыки второго эпизода в его тональности ля-бемоль мажор, которая, таким образом, претендует на роль главной; тональность же начального эпизода ля минор находится с ней в «однотерцовом» соотношении, очень характерном для тональной системы Шуберта. Другая важная тональность баллады до-диез минор — минорная субдоминанта от ля-бемоль мажора. Наиболее контрастный героический эпизод выделен тональностью ре мажор и его доминантой ля мажор (в тритоновом соотношении с ля-бемоль мажором); перед заключением господствует ми-бемоль мажор — тональность V ступени. Таким образом, очевидна логика и система взаимоподчинения тональностей, несмотря на тональное многообразие баллады и «разнотональность» начала и окончания.

Не менее важным объединяющим началом в ряде случаев оказывается фактура и ритмика инструментальной партии. Правда, произведений, где единая фактура была бы выдержана от начала до конца, немного — смена фактуры служит в сквозной форме одним из сильнейших средств создания образного контраста. Образцы единства или постепенной трансформации фактуры (на основе единого ритмического пульса или, напротив, плавного ускорения и замедления пульсации) встречаются чаще в сквозной форме третьего типа — единого развития (Шуберт — «Первая любовь», Мусоргский — «Сиротка», «Забытый»).

Однако даже в такой свободной крупной форме, как сказка Прокофьева «Гадкий утенок», основанной в целом на приемах контрастного развертывания и контрастного сопоставления, ощущается фактурное родство многих эпизодов, в которых использованы типичные скерцозные приемы быстрых репетиций стаккато.

До сих пор речь шла главным образом о факторах, способствующих музыкальному единству сквозной формы, скрепляющих разные ее разделы своей повторностью. Однако нередко в таких формах при контрастном тематизме присутствует единая линия сквозного развития того или иного выразительного средства или совокупности средств — фактуры, ритма, темпа и т. д., создающая определенную динамику формы. Она может иметь вид волны с постепенным нарастанием активности и спадом; возможно и непрерывное нарастание активности до самого конца.

Примеры сквозной «волнообразной» динамики встречаются в песнях Шуберта «Первая любовь», «Скиталец», «Предчувствие воина». В песне «Первая любовь» кульминация активности приходится на зону золотого сечения, за ней следует постепенный спад. В «Скитальце» и особенно «Предчувствии воина» динамический профиль менее уравновешен, продолжительный подъем — нарастание возбуждения — завершается внезапным крутым спадом и краткой послекульминационной зоной.

Волна сквозного развития создается разными средствами выразительности. Так, в песне «Первая любовь» нарастание осуществляется параллельным взаимодействием ритма (постепенное учащение пульса), фактуры (уплотнение до аккордовых репетиций) и динамики. (При этом динамическая линия в конце приходит в противоречие с двумя остальными, сохраняя до конца высокий уровень, без спада.)

В песне «Предчувствие воина», наряду с учащением ритмической пульсации и фактурным уплотнением, громадное значение имеет также ускорение темпа и последующее успокоение. В «Скитальце» волна нарастания активности возникает прежде всего за счет темповых сдвигов; кульминация — образ светлой «желанной страны» — подчеркнута элементом танцевальности и ладовым колоритом (переход из до-диез минора в ми мажор).

В большинстве приведенных примеров общие закономерности музыкального развития оправданы содержанием — волна сквозного музыкального развития связана с нарастанием внутреннего психологического возбуждения, вызванного той или иной причиной. Спад соответствует моментам «психологической» репризности, возвращением к первоначальному состоянию и настроению.

Введение того или иного нового средства, сдвиги в фактуре, темпе, ритмике могут совпадать с внутренними гранями частей сквозной формы («Скиталец», «Предчувствие воина»). Но иногда новое средство вводится заранее внутри предыдущего раздела, а в следующем разделе подхватывается и развивается. Такой прием, когда на протяжении всего произведения определенный элемент — тематический, жанровый, фактурно-ритмический — вводится как бы невзначай, между прочим, в пределах одной части, а в следующих частях приобретает первостепенное значение, можно назвать «принципом продвижения». Каж-

дая часть оказывается, таким образом, тесно связана с двумя соседними, а в целом в форме осуществляется сквозное движение.

Рассмотрим этот прием на примере романса[63] Мусоргского «Полководец». Романс завершает собой цикл «Песен и плясок смерти», и как итог цикла, он наиболее значителен по масштабам, сложен по своей внутренней организации. В нем, пожалуй, ярче, чем в других произведениях этого цикла, проявились элементы изобразительности, картинности.

Внутренняя контрастность образов вызвала редкий у Мусоргского случай «разнотонального» начала и окончания формы: в первой половине — картине битвы — господствует ми-бемоль минор; в песне смерти, которой кончается произведение, — ре минор. В результате сквозного развития и следования за образами текста в музыкальной форме, основанной на принципах контрастного сопоставления и контрастного развертывания, возникают три крупных раздела:

1. Картина битвы (две первые строфы стихотворения, образующие законченную форму, близкую к сложному периоду).

2. Картина ночного поля брани. Этот раздел в свою очередь имеет внутренний контраст и строится более дробно на основе принципа контрастного развертывания. В нем выделяются следующие части:

а) затихшее поле (третья строфа) — речитатив;

б) появление полководца-Смерти — жутко-торжественный марш (три с половиной строки четвертой строфы);

в) снова статика тишины и «мертвого поля», где Смерть осматривает свои владения, — возвращение речитатива (окончание четвертой, пятой и шестой строф).

3. Песня Смерти — варьированная куплетная форма (приемы вариационности и вариантности) — строфы с седьмой по десятую.

В основу тематизма последнего раздела Мусоргский, как известно, взял тему польской повстанческой песни, использованной также Листом. Четыре последние строфы стихотворения образуют четыре куплета песни; два первых ближе к типу вариаций на сопрано ostinato, третий и четвертый дают новые варианты мелодии[64]. Четвертый куплет-вариант является также кодой всего произведения.

Обращает на себя внимание исключительно тонкое и детализированное следование музыки за текстом. Композитор передает музыкально-живописными средствами динамику боя, стенания раненых в ночной тишине и т. д. Особенно выразительна в этом отношении фраза: «На холм поднявшись, оглянулась, останови-

---

[63] Мы, разумеется, условно обозначаем жанр этого произведения, для которого, в сущности, нет точного названия.

[64] Особенно интересны изменения в третьем куплете, где два предложения как бы переставлены местами. Второе содержит последнее, кульминационное проведение основной темы непосредственно перед кодой.

лась, улыбнулась...», где буквально каждое слово и каждое движение полководца-Смерти получает удивительную по меткости и яркости музыкальную характеристику.

Чем же достигнуто внутреннее музыкальное единство? Здесь прежде всего бросается в глаза тот прием, который мы выше назвали «принципом продвижения».

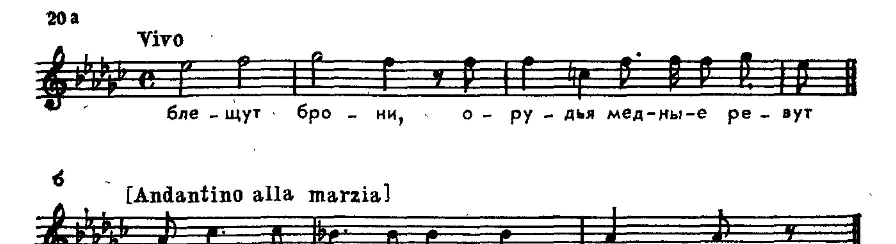
Две первые строфы (предложения сложного периода) объединяет общий изобразительный фактурный элемент — хроматические гаммы и репетиции. Но во втором предложении появляется и нечто новое — нисходящие хореические секундовые интонации. Их мелодическая основа в следующей части будет связана с изображением стонов раненых, а ритмический рисунок подхвачен в эпизоде появления Смерти.
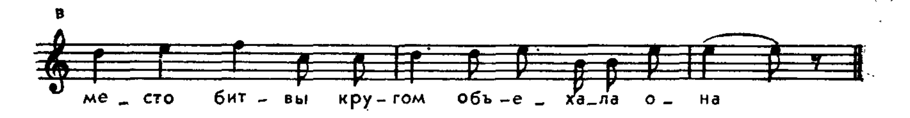
Второй важнейший выразительный комплекс первого раздела — хоральная тема, звучащая в партии фортепиано одновременно с репетициями, несколько напоминающая мелодию песнопения «со святыми упокой». Ее трансформированная начальная интонация также подхватывается в эпизоде появления Смерти. В то же время тип хоральной фактуры подготавливает основную тему песни Смерти.

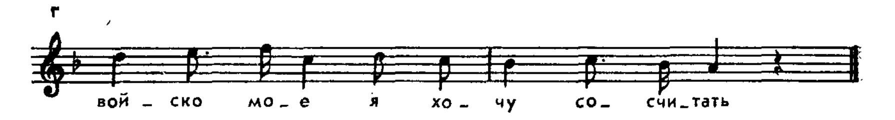
Хоральная тема первого раздела содержит в себе также черты марша. Этот жанровый элемент является сквозным и присутствует, в сущности, во всех крупных разделах, при появлении Смерти и в ее песне — маршевая природа последней особенно подчеркивается во втором куплете и второй половине третьего.

Наконец, во втором разделе постепенно зарождается сама тема песни, которая будет основным материалом третьего раздела. Вначале она звучит едва слышно в сопровождении в виде отдельных, казалось бы, не связных синкопированных аккордов («И в тишине, внимая вопли и молитвы...»), далее — более явно и решительно («Как полководец, поле битвы....»). И только в самой песне эта тема переходит в вокальную партию и выступает на первый план.

Помимо принципа «продвижения», можно говорить об интонационных связях в вокальной партии романса: варьированные интонации и обороты темы песни фактически пронизывают собой все разделы:







Таким образом, мрачно-торжествующая песня Смерти — «центр тяжести», к которому направлено все развитие произведения. Это подтверждается и логикой тонального плана: тональность песни ре минор является, безусловно, главной; тональность первого раздела — ми-бемоль минор — подчинена ей как вторая низкая минорная. Главная тональность, как и главная тема, готовится постепенно: эпизод появления Смерти звучит в ре-бемоль мажоре; таким образом, ре минор предварительно окружен двумя тональностями вводнотонового соотношения. Модуляция в ре минор осуществляется в конце эпизода появления Смерти; конец всего второго раздела со слов «На холм поднявшись, оглянулась» является, в сущности, доминантовым предыктом к главной тональности.

Общая схема тонального развития:

es-moll — Des-dur — (D→) d-moll, d-moll

Итак, внутреннему единству сквозной формы способствует единство музыкально-тематическое, тональное, жанровое, подчиненное определенной направленности всего развития.

В заключение рассмотрим романс Рахманинова «Вчера мы встретились» как пример бесконтрастной сквозной формы единого развития (по нашей классификации — третьего типа). В вокальной лирике Рахманинова этот романс занимает несколько особое место, выделяясь сдержанностью, скрытым, «внутренним» характером эмоции, сочетанием элементов повествовательного и драматического начала: это монолог — рассказ о случившемся событии, которое в то же время как живая сценка развертывается на наших глазах.

Романс оказался в художественном отношении значительно выше своего поэтического первоисточника — довольно заурядного, не лишенного налета банальности стихотворения Я. Полонского. Произошло это «возвышение» именно потому, что композитор сделал явным, усилил и углубил в музыке эмоциональный подтекст стихотворения — сочетание внутренней психологической напряженности (краткое мгновение встречи вмещает в себя, в сущности, прошедшее — то, о чем в тексте прямо не говорится, но что чувствуется за словами, настоящее и будущее) и предель-

ной сдержанности, скупости и лаконизма внешнего выражения чувств.

Эта ведущая художественная идея определила все средства выразительности: скромную фактуру фортепианного сопровождения, сдержанную динамику (преимущественно piano и mezzo forte), тесный диапазон мелодии и ровность мелодической линии, лишенной ярких кульминаций (какой контраст со многими открыто экспрессивными и «целеустремленными» в своем развертывании мелодиями Рахманинова!) и вместе с тем — интенсивнейшую «гармоническую жизнь». Прерывистое дыхание в речитативной мелодии, расчлененной паузами, подчеркивает затрудненность, «заторможенность» высказывания: за каждой фразой слышится еще больше не высказанного...

Единству эмоционального тона служат различные средства остинатности — постоянство ритмического рисунка, фактуры аккомпанемента, характера вокальных интонаций.
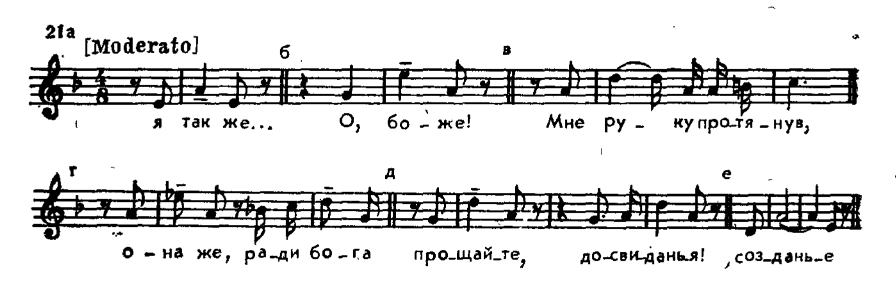
Сам избранный композитором тип музыкальной формы позволил сочетать единство и обобщенность музыкального образа с точнейшим следованием за текстом. Музыка с поразительной тонкостью передает малейшие оттенки душевных движений, учащение или замедление дыхания, изменение интонации. Укажем хотя бы на мимолетное просветление гармонического и регистрового колорита на словах «Мне руку протянув, бедняжка улыбнулась» или интонацию восклицания (скрытый возглас боли) и взволнованное учащение ритма на словах «Она же ради бога велела мне молчать» и т. д.

Сквозная форма романса разрушает стихотворную структуру: композитор читает стихотворение-рассказ подчеркнуто «прозаически»; мелодическое и гармоническое развитие совершенно скрывает стиховые цезуры и окончания строф. Все цезуры в мелодии носят синтаксический характер. Более крупные грани музыкальной формы противоречат строфической структуре стиха: завершение первого и наступление нового раздела ощущается, начиная со второй строки второй строфы: «Мне руку протянув, бедняжка улыбнулась», то есть с переходом к новой фазе действия. Музыкальная форма отвечает, таким образом, исключительно образно-смысловой, а не структурной стороне стихотворения. Такое обычное средство заключения, как органный пункт на тонике, появляется, казалось бы, задолго до окончания романса — в конце второй и начале третьей строфы. Однако он оказывает определенное действие, соответствующее смысловому подтексту: вносит оттенок скованности и ощущение конца еще до появления заключительной фразы «прощайте, до свиданья», которая звучит уже скорбно-просветленным итогом-резюме.

Особую роль в создании единого обобщенного музыкального образа играют интонационно-тематические связи во всей музыкальной ткани романса, в целом ощутимые на слух, но детально

выявляемые лишь тщательным анализом: сходные интонационные обороты время от времени появляются в разные моменты развития, в различных местах музыкальной формы. Так, фразе «Мы в глаза друг другу посмотрели» в середине первой строфы соответствует момент в начале второй строфы: «И долго на нее глядел я, молча, строго...»

Восходящая квартовая или квинтовая попевка-интонация восклицания пронизывает весь романс:



Все характерные мелодические обороты в той или иной степени сохраняют родство с начальной интонацией «вчера мы встретились», которая оказывается, таким образом, «ключевой» мелодической попевкой. Единство музыкального тематизма и тематического развития носит в этом романсе особый характер. Обратимся к цитированной уже статье Е. Ручьевской «О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века». Подчеркивая значение обобщенного музыкального тематизма для вокальных форм, автор пишет: «Но иногда в романсе отсутствует то, что называется музыкальной темой в общепринятом смысле, то есть конструктивно оформленная музыкальная мысль, которая потом повторяется, варьируется и т. д. Мелодия воспринимается как непрерывно льющаяся кантилена. Так очень часто бывает у Рахманинова. Здесь мы сталкиваемся с характерным для вокального стиля явлением микротематизма. Тематическим элементом оказываются не предложения, не фразы и даже не мотивы, а субмотивы и интервалы. Они-то и обусловливают сцепление, сопряжение мотивов и фраз, их внутреннюю связь... Они не могли бы играть такую конструктивную роль, если бы сами по себе не были образны, содержательны» [65].

Сочетание глубокого музыкального единства, обобщенности с детальным отражением образов текста и эмоционально-психологического подтекста делает этот романс выдающимся художественным образцом «сквозных» вокальных форм.

---

[65] Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века.— В кн.: Русская музыка на рубеже XX века, с. 107.

Художественное восприятие и анализ произведений, написанных в сквозных формах, убеждают нас в том, что лучшие результаты достигаются тогда, когда ведущее значение в синтезе слова и музыки принадлежит чисто музыкальным закономерностям и средствам единства (яркость и обобщенность музыкального тематизма, единство тематического развития, ясность логики соподчинения тонального и композиционного плана и т. д.), — то есть тогда, когда музыка не превращается в пассивного иллюстратора слова.

Можно присоединиться к выводу, содержащемуся в упомянутой статье Е. Ручьевской: «Совершенство или ущербность вокального произведения определяются не только самим принципом подхода к тексту, соотношением слова и музыки, но не в меньшей степени принципом музыкального развития» [66]. Автор совершенно справедливо выдвигает при этом на первый план наличие характерного, образно-емкого музыкального тематизма.

Особая роль инструментальной партии в сквозных формах объясняется тем, что она часто становится не только иллюстратором отдельных образов текста, но и ведущим носителем обобщенного музыкального тематизма и важнейшим скрепляющим элементом. Но при этом все же особой цельностью отличаются те произведения, где есть яркий и единый по своему развитию вокальный тематизм («Лесной царь», «Сиротка», «Семинарист»).

Предметом нашего внимания были до сих пор три важнейшие специфические формы вокальной музыки, рассматриваемые нами отдельно и обособленно друг от друга. Принципы музыкального формообразования, на которых базируются «крайние» из них — куплетная и сквозная формы, в основе своей противоположны друг другу: точная повторность («ничего нового») и непрерывное сквозное обновление («ничего старого»). Однако в музыке часто встречается активное взаимодействие этих двух принципов в пределах одного произведения, что может привести к существенной модификации каждой из форм [67]. Поэтому в заключение необходимо остановиться подробней на вопросах взаимодействия этих принципов и тех художественных результатах, которые оно дает.

Сферой взаимодействия принципов куплетной повторности и сквозного развития является прежде всего куплетно-вариационная и особенно куплетно-вариантная форма. В силу своей специфики обе они сочетают в себе два начала: четкую куплетную структуру — выражение «кристаллической», конструктивной стороны, и в той или иной степени проявляемые тенденции к непрерывному изменению и обновлению — выражение процессуального начала.

---

[66] Ручьевская Е. Цит. изд., с. 100.

[67] Эта проблема специально рассматривается в статье: Лаврентьева И. О взаимодействии двух контрастных принципов формообразования в вокальной музыке.— В кн.: Вопросы музыкальной формы, ред. В. В. Протопопов, вып. 3. М., 1977. Здесь частично использован материал статьи.

Выделим несколько наиболее характерных случаев.

1) Сквозное развитие, проникая в куплетно-вариантную форму, обогащает ее, но не нарушает при этом основы куплетной структуры. Так, в песне Шуберта «Двойник», романсе Чайковского «То было раннею весной» и «Романсе Полины» из «Пиковой дамы» форма слагается из трех куплетов-волн разной интенсивности и протяженности[68]. Рост эмоционального напряжения и повышение динамики приводят к центральной кульминации в последнем куплете. Отметим, что характер эмоций и конкретная эмоциональная окраска кульминаций при этом совершенно различны: в «Двойнике» и «Романсе Полины» — сгущение трагизма, в романсе «То было раннею весной» — взрыв светлого восторга. Тем более бросается в глаза общее сходство логики музыкального развития и структуры. Наиболее сильно преобразуется последний куплет, содержащий центральную кульминацию. Можно привести аналогичный пример в песне Д. Шостаковича «Перед долгой разлукой» op. 79 № 4.

Однако интенсивные преобразования могут наступать и в «третьей четверти музыкальной формы» — обычной для инструментальных форм зоне максимальной неустойчивости. Так происходит в балладе Глинки «Ночной смотр», где именно третий из четырех куплетов-вариантов знаменует собой самый значительный сдвиг в музыкальном развитии: появление из гроба полководца выделяется всеми средствами музыкальной выразительности.

2) Влияние сквозного развития оказывается настолько интенсивным, что может привести к преодолению куплетности, вплоть до полного отхода от строфической структуры.

Очень распространенной закономерностью таких форм являются «композиционные отклонения» и «композиционные модуляции» (по терминологии В. П. Бобровского[69]), то есть переход от одного принципа формообразования, как ведущего, к другому, который далее или снова уступает свое место первому (обычно в связи с принципом репризности), или закрепляется как господствующий. Наиболее частый случай — переход от принципов чистой или, чаще, варьированной куплетности к сквозному развитию, в чем можно видеть проявление более общей закономерности музыкальных форм — движения от расчлененности и обособленности разделов в на-

---

[68] Масштабные закономерности при этом различны: в «Романсе Полины» имеет место последовательный рост куплетов (9—12—14 тактов); в «Двойнике», напротив,— повышение интенсивности сопровождается столь же последовательным сжатием формы и возрастанием внутренней слитности периодов (20—18—14 тактов).

[69] См. кн.: Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы.

чале формы к большей слитности в конце. Строфичность, как основа членения, при этом может до конца сохранять свое значение (модуляция из куплетно-вариантной в «сквозную строфическую форму» — например, в хоре Шебалина «Мать послала к сыну думы»). В другом случае сквозное развитие оказывается настолько интенсивным, что вуалирует строфическое членение или уничтожает его совсем.

Причины, вызывающие переход от одного принципа к другому или их сочетание, многообразны: куплетная структура, как основа музыкальной формы, может определяться жанром, близостью к народно-песенным источникам, элементами повторности в самом тексте и т. д. Принципы сквозного развития могут быть обусловлены «жанровой модуляцией», содержащейся в тексте, — переходом от повествования к драматическому действию (хор Шебалина), а также приближением музыкального развития к сюжетно-смысловому, стремлением к единству развития, выделению центральной кульминации и т. д. Так, в романсе Чайковского на слова Л. Мея (из Гейне) «Отчего» сквозное развитие, направленное к драматической кульминации в последнем куплете, все более интенсивно преобразует куплеты, постепенно разрушая цезуры между ними, и приводит к полному слиянию третьего и четвертого куплетов.

Гораздо более глубоким преобразованиям подвергается куплетность в хоре Д. Шостаковича «Один из многих» из цикла «Десять хоровых поэм». Сквозное развитие здесь постепенно полностью уничтожает строфическую структуру и позволяет говорить о «модуляции» музыкальной формы от куплетно-вариантной к сквозной. Элементы музыкально-тематической репризности вносят, кроме того, черты рондообразной (двойной трехчастной) формы, как формы второго плана.

Стихотворение содержит четыре строфы. Из них первые две образуют два куплета (варьируется полифоническое изложение, но сохраняются одинаковые каденции). Третья строфа начинает собой новый, развивающий раздел (вариантно-продолжающее развитие), кульминация и окончание которого приходится на первую половину первой строки следующей строфы: «И умер он ночью». Таким образом, цезура между строфами полностью уничтожена. Она возникает перед следующим музыкальным построением — краткой смысловой и музыкальной репризой — реминисценцией первых куплетов на окончании этой же строки: «Сегодня с утра другому быть в клетке придется». Три последние строки четвертой строфы, контрастные по смыслу, содержащие главный вывод стихотворения («Пусть жертв еще мало, настанет пора — шумящее, мстящее пламя костра в день судный тем выше взовьется»), выделяются композитором в новый контрастный эпизод — героическую кульминацию хора. Далее следует текстовая и музыкальная реприза первого куплета.

Таким образом, в развитии музыкальной формы один принцип — расчленение и организация формы на основе структуры поэтического текста — сменяется другим — следованием формы за содержанием, развитием образов стихотворения, полностью разрушающим строфическую структуру. Возникает форма, гибко синтезирующая черты куплетности, сквозного развития и — на основе репризности — признаки двойной трехчастной формы.

В хоре Г. Свиридова «Здесь будет город-сад» из «Патетической оратории» модуляция в музыкальной форме приводит к иному результату — переходу от почти «чистой» куплетности к принципам трехчастной формы с варьированной репризой и контрастной кодой, раскрывающей итог стихотворения. Надо заметить, что при всей приверженности Свиридова к варьированной куплетной форме, в «Патетической оратории» она редка, и это не случайно: ораторский стих Маяковского далек от песенности и требует иного музыкального воплощения, чем, например, стихи Есенина. Однако стихотворение «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка» очень естественно предполагает куплетность; оно написано традиционным классическим ямбом, допускает строфическое деление: три первые строфы и пятая заканчиваются общим смысловым рефреном «здесь будет город-сад». Все три начальные строфы построены по одному и тому же принципу сопоставления: настоящее — мечта о будущем. Именно они и образуют в хоре Свиридова слегка варьированную куплетную форму. Четвертую строфу композитор выделяет как контрастную середину — смысловую и музыкальную кульминацию («Здесь взрывы закудахтают в разгон медвежьих банд, и взроет недра шахтою стоугольный «Гигант»... Мы в сотню солнц мартенами воспламеним Сибирь»). Пятая строфа с ее возвращением к рефрену представляет собой музыкальную репризу. Заключительное четверостишье: «Я знаю — город будет, я знаю, саду цвесть, когда такие люди в стране Советской есть!» — кода — смысловой и музыкальный итог развития. Таким образом, модулирующая форма хора позволяет очень точно воплотить художественный замысел композитора, естественно отвечая смысловой стороне стиха.

До сих пор речь шла о взаимодействии куплетно-вариантной формы с принципами сквозного развития. Однако не менее характерен и обратный случай.

3) Использование куплетности в сквозной вокальной форме в качестве структуры одной из ее частей.

Обычно появление куплетности выделяет более или менее законченный и цельный, выдержанный в едином настроении эпизод. Такое «отклонение» в куплетность может возникнуть в любой части сквозной формы — в начале, середине или конце.

Описанные формы не редки в ранних балладах Шуберта —

крупных вокально-драматических произведениях. Так, баллада Шуберта «Певец» открывается песней-монологом, исполняемым от лица героя-певца и написанным в куплетной форме. Когда же песня сменяется повествованием «от автора», куплетная форма уступает место новому эпизоду и далее контрастному развертыванию.

Сочетание принципов сквозного развития и куплетности встречается в песнях Мусоргского из цикла «Песни и пляски смерти» — «Колыбельной», «Трепаке», «Полководец». Во всех трех случаях переход от принципов сквозного развития к варьированной куплетности связан с переходом от повествования к песне-монологу главного действующего лица — Смерти. Эти примеры позволяют говорить о «модуляции» из сквозной вокальной формы в варьированную куплетность, которая занимает здесь место, равное сквозному развитию, а иногда и бо́льшее («Трепак»), причем тема куплетной песни готовится постепенно в эпизодах сквозного развития.

4) В результате взаимодействия строфичности как основы членения музыкальной формы, принципов сквозного развития и репризной повторности возникают синтетические, смешанные формы.

Если смене поэтических образов при переходе от одной строфы к другой соответствует существенное обновление музыкального материала, выходящее за пределы вариантной повторности — вплоть до контрастного сопоставления, то музыкальное развитие в целом подчиняется принципу непрерывного обновления, то есть принципу развития сквозных форм. Однако строфическая структура может при этом непрерывно ощущаться, определяя собой внутренние грани частей музыкальной формы, отмеченные гармоническими, метро-ритмическими и интонационными каденциями. В серединных разделах формы, которые могут объединять в себе несколько строф, характер изложения и каденции в концах строф обычно отличаются бо́льшей неустойчивостью, возникают «периоды не экспозиционного типа».

При опоре на строфическое членение и на принцип следования музыки за текстом отдельные строфы или их группы могут приобретать четкие композиционные функции — экспозиции, развития, контрастного сопоставления, репризы. Такая форма очень гибка и богата по своим возможностям: опора на строфичность способствует четкости членения, уравновешенности ее частей, реприза придает форме в целом замкнутость, закругленность, наконец, принцип непрерывного обновления музыкального материала дает возможность тонкого отражения в музыке смены поэтических образов. На основе группировки строф, контраста и репризности форма в целом может приобретать черты трехчастности, рондообразной или даже сонатной композиции.

Яркие образцы ее встречаются у Глинки. Таков один из

шедевров его лирики — романс «Я помню чудное мгновенье». В отличие от большинства чисто лирических романсов Глинки куплетная структура в этом романсе значительно обогащена. Богатая гамма эмоционально-психологических состояний, их резкие переходы потребовали развития и смены контрастных музыкальных образов.

Форма романса тесно связана со структурой гениального пушкинского стихотворения: контраст двух средних строф («Шли годы, бурь порыв мятежный...» и «В глуши, во мраке заточенья...»), репризность предпоследней («Душе настало пробужденье: и вот опять явилась ты...») и итоговый характер последней («И сердце бьется в упоенья») отражены в музыкальной композиции, близкой к сложной трехчастной форме. Две первые строфы образуют ее экспозиционную часть, третья и четвертая — среднюю, пятая и шестая — динамическую репризу и коду. Вместе с тем музыкальное развитие первых четырех строф подчинено принципу непрерывного обновления материала в связи с развитием образов стихотворения (это обстоятельство даже побудило Е. Даттель, автора статьи «Романсы Глинки», отнести «Я помню чудное мгновенье» целиком к типу durchkomponiertes Lied [70], что, на наш взгляд, не верно.)

Пример иного сочетания аналогичных формообразующих принципов встречается в одном из лучших романсов Метнера — «Бессонница» на стихи Тютчева.

Стихотворение — гениальный образец ранней философской лирики Тютчева — очень глубоко по мысли и многозначно в своей образности. Композитору удалось достигнуть органичного сочетания ясности и стройности формы с очень тонким следованием за поэтическим текстом. «Ключевым» образом стали для него строки из заключительной строфы стихотворения: «...металла голос погребальный порой оплакивает нас!» — именно они определили собой исходный и господствующий музыкальный образ, ассоциирующийся и с боем часов в ночной тишине, и с погребальным звоном... В то же время Метнер очень чутко передает в музыке развитие стиха.

В стихотворении Тютчева начальный образ, содержащийся в первой строфе стихотворения («Часов однообразный бой, томительная ночи повесть»), по мере развития наполняется все более широким и обобщенно-символическим смыслом; поэт как бы постепенно раздвигает рамки его исходного значения и все больше удаляется от него. Наиболее отдаленной точкой становится пятая строфа: «И новое, младое племя меж тем на солнце расцвело, а нас, друзья, и наше время давно забвеньем занесло!» И лишь вслед за тем как напоминанье возникает образ погре-

[70] Даттель Е. Романсы Глинки.— В кн.: Русский романс, с. 33. Более подробный анализ этого романса, как и романса Чайковского «Отчего», содержится в указанной выше статье И. Лаврентьевой.

бального звона, создавая смысловую репризу — обрамление стихотворения.

Развитие поэтической мысли и образности, тонко почувствованное композитором, обусловило структуру романса, органично синтезирующую принципы варьированной куплетности, сквозной строфической формы и трехчастности. Строфическая структура стихотворения определяет все грани музыкальной формы; разделы, соответствующие строфам, в большинстве случаев заканчиваются гармоническими каденциями и отделяются друг от друга фортепианными интермедиями.

Две первые строфы стихотворения, связанные общей мыслью, объединены в два предложения периода неповторного строения, образующего четко отграниченный экспозиционный раздел.

Драматургию и композицию романса определяет собой постепенное — по мере развертывания музыкального материала — удаление от исходного образа и возвращение к нему в конце. Три следующие строфы образуют среднюю часть. Она строится на основе принципа вариантно-продолжающего развития с нарастанием тонально-гармонической неустойчивости и обновления материала. Третью строфу, пользуясь термином В. А. Цуккермана [71], можно назвать «вариант-продолжение»; четвертая имеет признаки серединно-разработочного построения, хотя и в той, и в другой сохраняется еще фактурная и музыкально-тематическая близость к начальному периоду. Кульминацией удаления и обновления оказывается раздел, соответствующий пятой строфе («И новое младое племя...»). Композитор выделяет его средствами гармонии (выдержанное многотерцовое полифункциональное созвучие создает статичный тонально неопределенный колорит), динамики (тихая звучность), замедлением темпа, более прозрачной фактурой фортепианной партии. Шестой строфе соответствует музыкальная реприза, вместе с кодой-вокализом замыкающая форму и вносящая в нее черты трехчастности.

В целом композиция романса — гибкая и многогранная, синтезирующая разные принципы формообразования, поражает своей стройностью, красотой и органическим слиянием с текстом стихотворения.

Образцы аналогичных форм нередки в хоровой литературе. Таковы, например, хоры Чайковского «Что смолкнул веселия глас», Калинникова «Лес» и «Нам звезды кроткие сияли», Шостаковича «Они победили» из цикла «Десять хоровых поэм» [72].

Смешанные формы, где строфическое членение сочетается с репризной повторностью, контрастом и сквозным следованием

---

[71] См. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма, с. 96.

[72] К. Дмитревская в книге «Анализ хоровых произведений» (глава «Строфические формы») также отмечает в названных хорах стремление к преодолению чистой строфичности ради большей органичности и единства целого, различные функции частей и синтетический характер форм.

музыки за текстом, очень распространены в вокальной музыке. Попытки определять такие формы «однозначно» неизбежно приводят к натяжкам и противоречиям. В подходе к ним необходимо гибко учитывать взаимодействие различных факторов, закономерности «первого» и «второго» планов, внутреннее движение музыкальной формы.

Наблюдения над спецификой вокальных форм убеждают в том, что формы эти очень гибки, не сводимы к нескольким основным типам и часто обнаруживают взаимопроникновение казалось бы исключающих друг друга принципов формообразования. Целостный анализ вокальных и хоровых произведений требует от исполнителя и музыковеда глубокого знания всей многогранной и разветвленной проблематики вокальных форм — только в этом случае анализ позволит полно раскрыть художественный замысел композитора.

Этой задаче и должно быть подчинено изучение вокальных форм в курсе анализа музыкальных произведений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Асафьев Б. Речевая интонация. М.—Л., 1965.

Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.

Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. 1. Ритмнка. М., 1972.

Васииа-Гроссман В. О некоторых проблемах камерной вокальной музыки рубежа XIX и XX веков. — В кн.: Музыка и современность, вып. 9. М., 1975.

Гейлиг М. Форма в русской классической опере. М., 1968.

Дмитревская К. Анализ хоровых произведений. М., 1965.

Коврига Г. Сквозная форма в песнях Шуберта.—В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2. М., 1972.

Кулаковский Л. Строение куплетной песни. М., 1939.

Кулаковский Л. Песня, ее язык, структура, судьбы. М., 1962.

Кюи Ц. Русский ромаис. Спб., 1896.

Лаврентьева И. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта. — В кн.: От Люлли до наших дней. М., 1967.

Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1960.

Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.

Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М., 1960.

Поэзия и музыка. Сборник статей и исследований. М., 1973.

Протопопов В. «Иван Сусанин» Глннки. М., 1961.

Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967.

Протопопов В. Вариации в русской классической опере. М., 1957.

Протопопов В. Контрастно-составные формы.—«Советская музыка», 1962, № 9.

Русский романс. М.—Л., 1930.

Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерной вокальной музыке начала XX в.— В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. М.—Л., 1966.

Ручьевская Е. Слово и музыка. Л., 1960.

Скребков С. Анализ музыкальных произведеиий. М., 1958.

Сосновцев Б. Вариаитная форма. Научно-методические записки Саратовской гос. консерватории. Саратов, 1957.

Способин И. Музыкальиая форма. М., 1972.

Музыкальная форма. Под ред. Ю. Н. Тюлина. М., 1974.

Цуккерман В. Динамический принцип в музыкальной форме.— В кн.: Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970.

Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.

Литература по теории стиха

Гаспаров М. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974.

Гончаров Б. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973.

Жирмунский В. Введение в метрику. Теория стиха. Л., 1925.

Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966.

Сельвинский И. Студия стиха. М., 1962.

Теория стиха. Л., 1968.

Тимофеев Л. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958.

Томашевский Б. Стилистика и стихосложение. Л., 1959.

Холшевников В. Типы интонаций русского классического стиха.— В кн.: Слово и образ. М., 1964.

Шервинский С. Ритм и смысл. М., 1961.

Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха.— В кн.: О поэзии. Л., 1969.

СОДЕРЖАНИЕ

ИБ № 1434

Лавреитьева Ирэиа Владимировна

Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений

Редактор *В. Панкратова.* Техн. редактор *Г. Заблоцкая.* Корректор *Г. Федяева.*
Подписано к печати 15/XII 1977 г. Формат бумаги $60\times90^1/_{16}$. Печ. л. 5,0.
Уч.-изд. л. 5.21. Тираж 6000 экз. Изд. № 9780. Т. п. 1978 г., № 567. Зак. 93.
Цеиа 25 к. на бумаге № 2. Издательство «Музыка», Москва, Неглииная, 14.
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.